

沈從文的烏托邦世界

——苗族故事及鄉土故事研究——

彭 小 妍

沈從文在1928年到29年間，發表了一系列以苗族風情為背景的短篇小說，包括〈七個野人與最後一個迎春節〉、〈龍朱〉、〈媚金、豹子與那羊〉，及〈神巫之愛〉等，這些故事創造了一個特殊的時空環境，把苗族男女刻畫成至善、至美的人間楷模。苗人以打獵耕作為生、以物易物；禮敬神明、崇尚自然，儼然形成一個自給自足的社會。故事中威脅到這個理想社會的生存的，是代表外來惡勢力的「官方」。最引人注目的，是苗族青年男女之間打破傳統婚姻束縛的性關係；只要兩情相悅，即可相約到山洞中盡情歡愛。這樣的作品，表現出一種對無政府主義烏托邦的憧憬，似是五四「寫實主流」之外的「異數」，因此在歷來評家獨尊寫實的趨勢下，這些苗族故事迄今未獲正視。

六〇年代的《中國現代小說史》中，夏志清教授雖肯定沈從文後期的鄉土作品，卻基於不合寫實標準，否定其早期作品，包括佛經故事改編（1932-33）、《阿麗絲中國遊記》（1928），及苗族故事等。他認為苗族故事「與現實幾乎毫無關係」，並攻訐作者「過於迷戀『牧歌境界』與對事實不負責的態度」。^① 八〇年代的《從邊城走向世界》中，凌宇固然指出

^① 臺北，傳記文學出版社，1979，頁217。英文版於1961初版。

這些作品所展現的「原始的生命形式」，但未免落入馬克斯批評模式的歷史辯證的框架；他強調其中「鄉村社會在現代風雨的襲擊下，生命形態所發生的變化」，卻忽略了作者所蓄意營造的理想社會的內涵、與其風格形式突破寫實巢臼之間互動的關係。^② 這些風格異常的苗族作品的歸類意義深長，牽涉到所謂正統文學（literary canon）與邊際文類（marginal kinds）之間錯綜複雜的問題。晚近五四批評家如李歐梵、王德威，已開始正視獨尊一統可能造成五四文學「萬流歸宗」的假象，或「簡化了文學史傳承」的弊端。^③ 此際試為沈從文的苗族故事定位，探討其與沈氏同期描寫都市風情的作品，及後期膾炙人口的鄉土作品之間的關係，並進而探討沈氏田園作品的風格試煉，分析蘊涵其中的文化、歷史及政治意識所呈現的獨特言談模式，以及其與所謂「主流」之間形成的對話關係，或可一窺五四小說風貌多樣性之端倪。

—

從種種跡象可看出，沈從文本人對這一系列苗族故事情有獨鍾；1832年前後，他陸續創造發展類似題材的短篇〈月下小景〉和中篇〈鳳子〉；後來又選了三篇苗族故事（〈月下小景〉、〈小白羊〉和〈龍朱〉）翻譯成英文，編入選集（Robert Payne, *The Chinese Earth*, 1947）；1980年他在接受凌宇訪問時，表示在自己所有的作品中，特別重視苗族故事。^④ 其中原因或可由沈從文的身世尋覓些許線索：他的苗人血統於八〇年代公開，母親是土家族人，內祖母是苗人。^⑤ 在〈龍朱〉的前言中，他把這篇

② 北京，三聯書店，1986，頁217。

③ 參考王德威，《眾聲喧嘩》，（臺北：遠流出版公司，1988），頁14。

④ 《中國現代文學叢刊》，第4期，1980。

⑤ See Jeffrey Kinkley, *The Odyssey of Shen Ts'ung-wen* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1987), p. 20.

作品獻給苗族人，說道：「血管裏流著你們民族健康血液的我，二十七年的生命，有一半為都市生活所吞噬，中著在道德下所變成虛偽庸弱的大毒，所有值得稱為高貴的性格，如像那熱情、勇敢，與誠實，早已完全消失殆盡，再也不配說是出自你們的一族了。」^⑥

這些作品顯然對沈從文在感情、文化認同上有特殊的意義，然而更值得注意的是，作者赤裸裸的告白所透露出來的道德觀，亦即都市生活與原始生活的二元劃分。這種二元化的道德觀，在稍早的短篇〈船上岸上〉（1927）已可略窺一二；到日後的《邊城》（1934）、《湘行散記》（1934-5），及《長河》（1943），沈從文的鄉土風格日趨圓熟時，在在仍可看出鄉村原始美德與都市腐敗文明對立的模式。但這種看似單純的道德批判方式，由於敘事者（在《湘行散記》中敘事者也是故事中的角色）強烈的主觀意識，對文化、歷史的特殊體認及使命感，以及其個人懷鄉情愫的糾結，而形成一種複雜的張力。由〈龍朱〉的作者獻詞、〈鳳子題記〉，及《長河》中類似序言的首篇〈人與地〉中，即可見其一斑。

許多五四作家如郁達夫、巴金等，早期作品自傳性濃厚是眾所周知的，沈從文亦不例外。他的苗族故事與鄉土故事中的敘事者有許多類似的特質，就多方面而言可說是作者的代言人。固然意圖在文學作品與作家經驗中尋找對等吻合的關係有其缺失，不可忽略的是沈從文非漢族的出身背景，與他在文學題材、形式上的偏好「邊際性」(marginality) 有密切的關係，也導至他獨特的文化、社會、政治意識取向。例如在《湘行散記》中，敘事者流露出一個外鄉人面對強勢文化的複雜心態；他投身都市文化洪流後，歷經由嚮往文明到失望、由認同到排斥的過程，最後轉而回頭肯定原始文化的優越性。這一番曲折迂迴的心路歷程，究竟是故事裏敘事者

^⑥ 《沈從文文集》（香港：三聯書店，1983）卷2，頁362。

或是作者本人的經驗，實難劃分。

沈從文的苗族故事與鄉土作品所顯露的烏托邦理念，除了他個人的自傳背景以外，其淵源可追溯到傳統中國知識分子的桃花源心態、五四時影響深遠的聖西蒙式烏托邦社會主義，以及無政府主義烏托邦理念等。在鄉土作品中，如《湘行散記》及《長河》(1943)等，他經常明確地指出並且認同傳統中國知識分子的桃花源理念，並以「洞天福地」直呼其心目中的理想世界（詳見下文）；既然如此，為什麼不稱之為桃花源文學？這個問題就牽涉到所謂樂園神話與烏托邦界分的問題。簡言之，樂園神話的特色是靜態的、懷舊的；烏托邦則是動態的、前瞻性的，其目的是建立一個未來的理想國。中國桃花源中的「不知有漢、無論魏晉」的消極出世觀，至多只能比擬西方的樂園神話，實有別於烏托邦理念中積極改造現世的意圖。^⑦沈從文對理想世界的嚮往，固然本出於中國自屈原以降知識分子的桃花源心態，但由於他個人特殊背景，加上五四一代文學救國的使命感，以及當時衆多泛國際的政治、社會意識言談模式激盪之下，實際呈現出來的面目，已與中國老莊推崇的清靜無爲境界大異其趣。五四時傳統中國的思想模式，由於歷史的變遷及西方思潮的洗禮等等因素，所歷經的蛻變、轉化，已是不爭的事實；沈從文的桃花源心態的蛻變過程，自與五四思想轉型大環境有密切的關係。

五四時西方傳來的烏托邦思想，以法人聖西蒙（Saint-Simon, 1760-1828）的烏托邦社會主義爲要。該流派在西方烏托邦思想上的傳承、以及其對五四一代的影響，不是本文篇幅所能處理的。^⑧大體言之，聖西蒙融

^⑦ 參考張惠娟，〈樂園神話與烏托邦——兼論中國烏托邦文學的認定問題〉，《中外文學》，15卷3期，頁80-84。

^⑧ 葉鵬指出，聖西蒙的烏托邦社會主義、及克魯泡特金（Kropotkin）的無政府社會主義，在五四時風行一時。參考《中國現代文學》，（河南鄭州：新華書局，1981），冊一，頁22-4。

合西方源自湯姆士·摩爾的理想國概念、基督教彌賽亞的救世觀，以及主張順應個人性情能力、科學化、勞力平均的社會主義概念。他立意改革現有社會制度，打破以出身為準的世襲階級，把人分成三種：行動階級（the motor，如行政人員、勞工），理性階級（the rational，如科學家、企業家），感性階級（the emotional，如文學家、藝術家）。他認為文學家及藝術家對人性有最深入的了解，因此應本著傳道者的使命感，帶領人類走向一個和諧理想的未來社會。^⑨五四文人在啟蒙救國大業上的自我期許，除了「文以載道」的傳統之外，也儼然有聖西蒙式以文人為社會前鋒的意味。

此外，與聖西蒙同時期另一著名的烏托邦社會主義者，是法人富里耶（Charles Fourier, 1772-1837），他對五四一代的影響，也值得我們思考。富里耶反對一夫一妻制，認為社會要達到和諧，必須使人各依所需，在性愛上得到適度的舒解，並強調感官滿足在性愛上的重要；為了解決權力均等的問題，他主張勞力分配也應隨性所至，甚至可以每小時變更一種職業。相對於主張順應本能的富里耶，英人歐文（Robert Owen, 1771-1858）的烏托邦則強調理性、紀律及道德教育的重要性；他並主張恢復傳統農村社會重視勞力的美德。聖西蒙等三人雖均被稱為烏托邦社會主義者，卻各擁徒眾，互相攻訐。烏托邦社會主義，尤其是歐文的一支，後來對馬克斯主義多少有些影響。五四時著名的留法「性博士」張競生所提倡的「美的社會」，標榜性愛觀念的解放及社會勞力的和諧分配；其與烏托

^⑨ 參考 Frank E. Manuel and Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1979), pp. 581-640; Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 1987), pp. 100-8.

邦社會主義之間的淵源，頗值得注意。^⑩

到了十九世紀末、二十世紀初，無政府主義興起，其主要領導人和理論家是俄人克魯泡特金(Kropotkin; 1842-1921)，他曾受巴枯寧(Michail Bakunin) 的影響。無政府主義的烏托邦理念浪漫色彩濃厚，混雜了強烈的原始主義及人道主義，並不惜藉暴力、革命為手段，以達到實現自由平等社會的理想，對知識分子影響極大。例如二十世紀初，德國的表現主義派(Expressionism) 文人及藝術家，一方面傳承十九世紀的浪漫派精神，^⑪ 一方面受到當時無政府主義及馬克斯主義的影響。領其風騷者如布洛赫(Ernest Bloch)，著有《烏托邦精神》(*Gueist der Utopie*, 1918-23) 及《希望原則》(*Das Prinzip Hoffnung*, 1938-49) 等書，提出「尚未形成意識」(noch-nicht-bewusst) 及「尚未成形」(noch-nicht-geworden) 的概念。他認為文藝的烏托邦特性是，在政治社會理念產生危機時，作家根據現實的客觀因素中的潛能，鼓吹一個新的理想，使它逐漸成形而且意識化，因此烏托邦文藝表現的是客觀趨勢(objective tendency) 與主觀

^⑩ 1925、26年，張氏陸續發表《性史》、《美的人生觀》、《美的社會組織法》等書，引起各方矚目。在《美的人生觀》(1925) 中，張競生以融合科學、哲學、美學方法的姿態，鼓吹國民由美的觀念著手改革性觀念，達到美的人生的理想；他在此書中所建構的，可說是一個性美學的烏托邦藍圖。他的計畫涵蓋食、衣、住、行、性、育、娛樂等各方面，從飲食的品質、方法，婦女內衣、內褲的設計，居家住屋的設計、建築，兒童性教育的推動，到裸體跑步、裸體游泳、兒童男女集體裸體遊戲的提倡，應有盡有。張在書中特別聲明他的目的是創造一個可以實行的系統，並以柏拉圖的理想共和國作為一個借鏡：「古來許多理想的烏托邦，不能見諸實行，似乎為創造法無大用處的鐵據。實則所謂烏托邦，如柏拉圖的理想共和國等，雖然是與現在的社會不能適用。但安知後來進化的社會，永久不能實行這樣制度嗎？」（上海：北新書局，1927，第5版，頁155-6）張所建立的烏托邦藍圖，無論能實行與否，至少反應出五四一代對理想社會的憧憬。

^⑪ 十九世紀浪漫派文人對烏托邦十分憧憬，例如英國浪漫大師科爾雷基(Coleridge, 1772-1834) 與友人羅伯·邵來(Robert Southery) 曾在美國賓州組織一個理想平等社區(Pantisocracy)，主張財產公有、勞力均等。

體認 (subjective intention) 兩者之間互動的關係，有前瞻性和闡釋性的特質 (anticipatory illumination)。^⑫ 著名的表現主義派影片「大都會」(Metropolis)，就是本著這個精神，指出勞工階級與資本階級間衝突的危機，認為人類唯一的希望是此二階級達成共識、齊心改革現階段的不合理現象，建立一個平等和諧的大同社會。

德國表現主義派所鼓吹的革命觀和烏托邦理念，對五四浪漫派文人自是具有吸引力。無怪乎創造社作家如郁達夫、郭沫若等，都有同情表現主義及無政府主義的傾向。郁達夫的〈文學上的階級鬥爭〉一文，討論西方文學的烏托邦理念，追溯表現主義與浪漫主義及無政府主義的淵源，並讚揚表現主義宣揚階級衝突的劇本，如凱撒 (Kaiser) 的《來自卡來的公民》(Die Bürger von Calais, 1914)，及哈森克雷佛 (Hasenclever) 的《兒子》(Der Sohn, 1917) 等。他並論及馬克斯及恩格斯的理論，稱俄國為「勞工階級的王國」。^⑬

本世紀初，無政府主義在中國知識界有相當的影響。「無政府主義共產主義同志社」於1914年在上海成立時，其宣言中的主張與其他國家的類似組織並無不同，包括反對所有政府形式，剷除資本主義制度，以合作為基礎建立一個自由平等的社會，反婚姻制度、反警察制度、反稅收、反征兵，以暗殺與破爆為手段以達到目的等等。^⑭ 當時許多文人像巴金、丁玲

^⑫ Cf. Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature, Selected Essays*, trans. by Jack Zipes and Fank Mecklenburg (《藝術與文學的烏托邦功能》; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988), pp. 1-17. First published in German in 1974.

^⑬ 參考 Bonnie McDougall, *Introduction of Western Literary Theories into Modern China* (Tokyo: The Centre for East Asian Cultural Studies, 1971), pp. 191-218; 以及筆者哈佛大學畢業論文, *Antithesis Overcome: Shen Ts'ung-wen's Avant-Gardism and Primitivism*, pp. 10-14.

^⑭ 該〈宣言〉後輯入《革命的先驅》(上海, 1928)中。見 Olga Lang, *Pa Chin and His Writings: Chinese Youth Between the Two Revolutions* (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1967), p. 52.

等，都曾參與其組織活動。^⑮雖然不曾有沈從文參加這一類活動的報導，他極可能受到好友丁玲以及當時風行的無政府主義刊物的影響。該組織的主張信念，對他來說應不陌生。^⑯

若將沈從文的苗族故事定位於當時的大環境中，注意其與五四文學傳承、文化、社會、政治意識間互涉的關係（intertextuality），有助於了解作者在文學形式選擇上所透露的含意。乍看之下，這些故事的浪漫風情可能給人以「迷戀牧歌境界」、或是脫離現實的印象，但仔細探討，其中所刻劃的化外社會，無政府主義烏托邦的意味不可輕忽。這裏要強調的是，苗族故事雖非寫實作品，亦絕非「與現實幾乎毫無關係」，而是作者蓄意針砭、批評現實社會的不足之餘，提出一個完美社會的藍圖。沈從文對牧歌境界的「迷戀」，也並不是「對事實不負責任」，而是本著作家的使命感，探討現有社會、政治型態的問題，由個人的體驗與當時衆多紛紜的意識型態衝激互動之間，尋找一個出路。由稍後的〈鳳子〉，特別可看出沈氏的意圖。

二

〈鳳子〉共分十段落，一至九段成於1932年，第十段於1937年。和早期的故事比較，〈鳳子〉雖也是以苗族社會為背景，但是兩者有些差異。早期沈從文蓄意神化苗族故事，時空的交代均不明確。地點大約是湖南山區漢苗交界的偏遠地帶，時間方面則從未指明，唯一的線索是〈七個野人與最後一個迎春節〉中，提到七個野人決心抵抗「皇上」到此設立官府，主要原因是漢人強制稅收、征兵，以及禁止男女在山洞中幽會，破壞了苗人和樂安寧的傳統。至於是那一朝的那一代皇帝，則全然不知。如此看

^⑮ Olga Lang 指出丁玲年輕時有無政府主義傾向。見 Olga Lang, 頁101.

^⑯ 有關沈從文可能受到丁玲無政府主義思想之影響，參考註⑤，頁79.

來，苗族故事是特意建立一個神話的架構，影射現有政治、社會制度的缺失。相對的，在〈鳳子〉中，由於敘述者不斷提起故事的歷史年代，例如滿清的腐敗、國民革命，及五四運動等，這種神話傾向便沖淡了許多。更令人矚目的，是一名外來者，即一名由城市到當地探勘礦藏的地質學家的介入。他與苗族總爺（即酋長）間數度冗長的辯論，流露出作者批判現實的意圖。有一席談話影射五四時著名的科學與玄學之爭。代表苗人精神文化的總爺，對代表科學文化的地質學家說道：

「……我們不妨預言，中國的革命，表面上的統一不足樂觀。中國是信神的，少數受了點科學富國強種教育的人，從國外回來，在能夠應用科學以前，先來否認神的統治，且以為改變組織即可以改變信仰，社會因此在分解，發生不斷的衝突，這種種衝突恐怕將給我們三十年混亂的教訓。這預言我大膽的同你談到，我們可以看看此後是什麼樣子。」（卷4，頁348）

熟悉五四東西方文化之爭的讀者，立即可看出這段話的歷史意義。該次爭端大約由1923年2月持續到12月，最初是玄學家張君邁認為科學是「腐敗的西方工業文明」的罪魁禍首，而科學文明是遠不如東方的精神文明的。當時著名的地質學家丁文江則持相反的意見，認為科學之力在於方法，而科學方法正是解決中國危機之道。雖然後來這場辯論的發展，越演越複雜，不是三言兩語說得清的，但是其結果卻頗值一提。一般公認最後佔上風的是贊成科學的一派。然而在〈鳳子〉中，沈從文卻蓄意扭轉現實，讓精神文明獲勝。真實人生中，丁文江是中國地質研究中心的創辦人，曾經到雲南一帶做地質考查，對當地土著的歷史文物產生興趣，但卻認為他們貧窮落後，只有現代文明的教育才能改善他們的文化。¹⁷ 相對地，在〈鳳子〉中被稱為「城市人」、「老師」，或「科學家」的地質學家，最後被苗人的總爺說服了，體認到苗人的宗教信仰並非迷信，認為他

¹⁷ Charlotte Furth, *Ting Wen-chiang; Science and China's New Culture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970), pp. 94-138.

們的傳統文化遠勝於現代都市文明。故事裏地質學家目睹苗人的敬神儀式後，十分感動地對總爺說道：

「……在哲學觀念上，我認為『神』之一字在人生方面雖有他的意義，但它已成歷史的，已給都市文明弄下流，不必須存在，不能夠存在了。在都市裏它竟可說是虛偽的象徵，保護人類的愚昧，遮飾人類的殘忍，更從而增加人類的醜惡。但看看剛才的儀式，我才明白神之存在，依然如故。不過它的莊嚴和美麗，是需要某種條件的，這條件就是人生情感的素樸，觀念的單純，以及環境的牧歌性。神仰賴這種條件方能產生，方能增加人生的美麗。缺了這些些條件，神就滅亡……」（卷4，頁386-7）。

當然，沈從文在散文和小說裏表現的宗教思想，是相當複雜的問題，不是本文有限篇幅能夠解決的；此外玄學派後來把精神文明解釋成傳統儒家學說，沈氏本人想必不會贊同。但我們如果說，他在當時的爭論中採取了個人的立場，同時在〈鳳子〉裏對玄學提供了一個特殊的看法，應該是沒有什麼問題的。相對於五四時流行的進步歷史觀 (idea of progress)，沈從文的苗人世界表現出一種反現代文明的意願。〈鳳子〉的結尾充分顯示出沈從文蓄意在作品中創造一個烏托邦，在文學創作中彌補了現實世界的缺憾。

現實與理想間的互動關係，正是烏托邦的特色。摩森 (Gary Saul Morson) 指出烏托邦是一種「門檻藝術」(a threshold art)：「烏托邦介乎虛構與非虛構間，因為它可說是探討社會『現實』(social “fact”) 與社會『虛構』(social “fictions”) 之間種種邊界關係的文類。」¹⁸ 希洛

¹⁸ *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia* (Austin: University of Texas Press), p. 92. 此段文字原文如下：“I am suggesting, in other words, that utopias lie on the boundary between fiction and nonfiction because they are about that boundary, or, to be precise, about the analogous boundary between social ‘fact’ and social ‘fictions.’” 參考註⑦，p. 81.

赫亦指出「烏托邦的主要功能是對現實的批判」，烏托邦作品是一種過程（process），一種希望（hope），而希望之所以存在，是由於意識到現實中有危機和缺憾，同時也是抗拒各種不斷妨礙理想實現的阻力。^① 布洛赫的烏托邦概念特別強調改革意識的形成過程，也就是由「尚未形成意識」（noch-nicht-bewusst）或「尚未成形」（noch-nicht-geworden），到意識形成的轉化過程。這在摩森的術語而言，也就是「徹悟」（conversion）的過程。摩森指出，從柏拉圖的《理想國》（*The Republic*）中第七章〈洞穴傳奇〉（the Allegory of the Cave）以降，烏托邦經常採取寓言的架構。其基本情節，多半是以一名眾人皆睡我獨醒的先知先覺者，或理想主義者（visionary）為中心。故事的發展是他得到指引（guide），從黑暗（無知）到光明（覺悟真理）的旅途；他歷經問答、辯難的過程，終於得道；繼而返鄉，欲以真理解放被假象蒙蔽的同伴，卻受嘲笑甚至殺害。^② 摩森指出這名理想主義者的旅遊和返鄉，可以是實質的行旅，也可以僅是心路歷程；而讀者的閱讀經驗也可以比作一次再教育（re-education）的旅程，和一般說教性文學（didactic literature）一樣，閱讀經驗等於是一個徹悟的經驗（the experience of conversion）。^③

如果以摩森所提出的烏托邦基型來看沈從文的〈鳳子〉，會發現縱然在細節上或有出入，基本結構上卻是若合符節。〈鳳子〉的地質學家闖入

^① *The Utopian function of Art and Literature*, trans. by Jack Zipes and Frank Mecklenburg (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988), p. 17. Bloch 與 Adorno 對談時指出：“[T]he essential function of utopia is a critique of what is present” (p. 12); “Hope is surrounded by dangers, and it is the consciousness of danger and at the same time the determined negation of that which continually makes the opposite of the hoped-for object possible” (p. 17).

^② 同註^①，頁89。

^③ 同前註，頁92-3。

苗人世界後，他與苗人總爺間的數度激辯，以都市文化與原始文化孰勝為題，採取問答模式。地質學家有如質疑問道者，總爺則儼然扮演指引者的角色。最終結論，自然是原始戰勝文明，亦即理想駕凌現實之上。但這一段始末，只是故事中的故事而已——小說開始時、正文前的一段敘述，可視為跋或序。一名出身原始文化的年輕學者，自我放逐到海涯山邊，無意間聽見一名長者用鄉音與年輕女子鳳子交談。結識後，發現長者曾到過他的家鄉，而故事的正文，就是長者向他描述自己年輕時在苗疆的遭遇。原來他在苗疆得到指引、徹悟人生真諦後，返回外界，卻無法鼓動世人認同真理，因此黯然隱退。但是這並不表示他放棄了理想，敘事者說：「這個紳士由他年輕的友人看來，仍然不缺少一個年輕男子的精神。生命的光焰雖然由於體質上的衰老，不能再產生那種對於人生固執的熱力，已轉成爲一種風趣而溢出，但隱藏在那個中年的軀殼中的，依然是一顆既不缺少幻想也不倦於幻想的心。」事實上，從現世隱退，正突顯出他道不同不相爲謀的道德勇氣；而他與鳳子及年輕人的熱情交談，同樣採取問答的模式，正彷彿是他與苗人總爺談話的再現或延續；所不同的是角色的轉換：此時他儼然成爲指引者，而問道者則是年青人和鳳子。

〈鳳子〉在結構上，頗富寓言意味。其中人物塑造的典型化，也是一個重要指標。地質學家被稱爲「城市人」、「老師」、「科學家」，代表都市文化的極致，總爺則象徵原始文化的權威。鳳子是「生」的代表，雖然天賦異稟，卻只是混沌初開，離「知」的層次尚遠，需要指引才能提升境界。故事中的「年青人」，初時爲了追求文明而遠離生命源頭，終至產生疑惑，遇見隱者後，才又肯定原始文化。當然在西方烏托邦傳統中，並沒有這樣一個典型，但這卻是沈從文許多重要作品所營造的神話體系中，常見的一個跨越兩種文化的典型人物。在鄉土作品中，這個典型人物被賦予敘事者的聲音，成爲主宰敘事基調的靈魂人物（詳見下文）。

寓言性也是早期苗族故事的特色。描寫理想世界的美好時，它運用最高級的頌讚性語言。例如在〈龍朱〉中，用了許多動物象徵，比喻苗人的英勇、純真、高貴，並經常把苗人比成神祇，強化了故事的神話色彩。苗族青年龍朱被描寫成像「阿波羅神」一般，而且「美麗強壯像獅子，溫和謙馴如小羊。是人中模型、是權威、是力、是光，種種比喻全是爲了他的美。其他的德行則與美一樣，得天比平常人都多。」（卷2，頁363）像〈媚金、豹子與那羊〉中，媚金被比成「何仙姑」，是人間不可能見到的「完全的精緻模型」（卷2，頁396-7）。在人物刻劃上，它主要是塑造典型人物，與其寓言性、童話性濃厚的語言頗爲吻合。〈七個野人與最後一個迎春節〉中，領導苗人抵抗設官的「師傅」，就代表一個社會中操守正直、以身作則的標準領導人物。敘述者讚美他道：「人類的首領，像這樣真才是值得敬仰的首領！」言外之意，正是感嘆在現世缺乏這一類才德兼備的領導者。

在強調其神話色彩的同時，苗族故事的語言也蓄意影射現實社會中的政治、社會、文化理念，具有強烈的辯解性及說教性，例如前面所錄的〈鳳子〉兩段文字，就是很明顯的例子。早期的苗族故事中，沈從文塑造了一名嫉惡如仇、立場分明的敘事者，透過這名敘事者的聲音，作者把他的意見明確地傳達給讀者。例如在〈七個野人與最後一個迎春節〉中，敘事者批評設官只是爲害地方而已，他說道：

仍然是耕田，仍然是砍柴栽菜，地方新的進步只是要他們納捐，要他們在一切極瑣碎難記憶的規則下走路吃飯。有了內戰時，便把他們壯年能作工的男子拉去打仗，這是有政府時對平民的好處。什麼人要這種好處沒有？族長，鄉約或經紀人，賣肉的屠戶，賣酒的老板，有了政府他就得到幸福沒有？做田的，打魚的，行巫術的，賣藥賣布的，政府能使他們生活得更安穩一點沒有？（卷2，頁317）

敘事者在說故事的同時，經常發抒己見，語言由敘述性 (narrative) 轉變為爭辯性 (argumentative) 及說教性。這是苗族故事及鄉土故事的特質。在一切反抗設官的計畫無效以後，故事中的師傅決定帶領徒弟搬到山洞中去作「野人」，以逃避王法的束縛。於是七個野人在山間組織了一個維持苗族傳統文化的社區，打獵所得便交換生活所須的油鹽布匹衣服煙草等，只有公平的交易，沒有買賣行爲。最重要的是特別佈置了幾個小山洞，專供青年男女幽會之用，因為漢人設官以後，認為這種風俗「不道德」，和迎春節飲酒狂歡的風俗一樣，已經被嚴令禁止。在這個化外之鄉中，七個野人每天最重要的課題除了練習武藝、耕作打獵以外，就是高歌取樂，引誘女子到山洞中來過夜。在敘事者的描述中，這種求愛的方式是最合道德的，因為他們憑藉的是兩情相悅，不用謊言，也「從不想到用武力與財富強迫女子傾心過」(頁324)。這裏影射的，當然是漢族買賣式、強迫式的婚姻。敘事者所傳達的反稅收、反征兵、反貿易的觀念，以及反婚姻制度、自由戀愛、性自由的思想，很明顯的是宣揚五四時流行的無政府主義的主張。²² 沈從文一向被認為是溫和保守派的作家，苗族故事中的牧歌浪漫色彩又極易使人忽略其中隱含的政治意識。事實上雖然他從未加入任何政黨，卻在文學創作中暗藏玄機，藉以表白個人立場。

三

沈從文作品在海峽兩岸都曾長期被禁，但兩岸讀者對其評價及接受角度，卻有相當程度的差異。近年來新生代的大陸「草根派」作家，往往視沈從文為前衛叛逆的表徵，²³ 而由於他許多作品宣揚性自由思想，多年來

²² 參考同註⑭。

²³ 參考王曉明，〈不相信的和不願意相信的——關於三位「尋根」派作家的創作〉，《文學評論》，14卷四期（1988），頁24-35；古華，〈拿筆的巨人〉，《世界日報》，1988年7月3日。

在大陸上一直被認為是色情作品；一向強調（或是侷限於）沈氏「溫柔敦厚」風格的臺灣讀者，可能大為驚訝。例如凌宇在《從邊城走向世界》一書中說：「有時，沈從文對這些青年男女的愛情描寫，如在〈雨後〉、〈阿黑小史〉裏，幾乎到了恣肆無忌憚的地步，這在當時就受到過責難，至今也還有人將它們看成宣染色情的黃色作品。」²⁴ 戀愛自由、婚姻自主的主張，是五四一代革新舊傳統的口號之一。但是五四的文學作品固然鼓吹突破傳統婚姻的束縛，卻往往把自由戀愛與性解放混為一談，例如郁達夫及張資平作品中，許多青年男女沉淪於新的性觀念而迷失了自我。像沈從文苗族故事這樣直截了當地歌頌性自由的倒是不多，而他的性觀念是自成一道德體系的。如果以苗族故事和他同期其他作品做比較，或可窺其端倪。

二〇、三〇年代，沈從文也寫了一系列描寫都市愛情的故事，仔細觀察，可以發現和苗族故事在語言上有很明顯的互相呼應的地方。〈有學問的人〉（1928）中，沈從文諷刺兩名都市的知識分子，女的是男的好妻子的好朋友，有一天女客來訪，正好太太不在家。他們兩人彼此有意，但只限於互相用言語挑逗而已。女的氣惱男的沒有行動的勇氣，在心裏想：「若是他有這呆氣概，猛如豹子禽羊，把手抱了自己，自己除了盡這呆子使足呆性以外，無其他方法避免這種衝突。」（卷2，頁121）這裏用的動物意象，很明顯的是和同時期的苗族故事互相呼應，都市男女的矯揉做作、躲躲藏藏，正襯托出苗族男女愛情的純真和從不掩飾性愛的需求。敘事者則嘲笑這名大學物理教授說：「可是他的頭腦塞填了的物理定律起了作用，不准他撒野。這有學問的人，反應定律一類，真害了他一生。」敘事者又諷刺這名女知識分子是因為受了「淑女」的教育，所以不能採取主動。不久太太回家來了，於是這兩名有學問的人便坐失良機，女客和太太

²⁴ 同註²³，頁213。

還是親熱的好朋友。〈一個女劇員的生活〉(1932)諷刺一名女劇員無論談戀愛或日常生活都像在演戲一樣，她的愛情和人生都變成一場謊言。相對的，苗族故事的敘事者不斷強調，苗族人的口「除了親嘴就是唱讚美情慾與自然的歌，不像其餘的中國人還要拿來說謊的。」(〈七個野人〉，322頁)〈八駿圖〉(1934)諷刺知識分子雖然滿腦子自由戀愛，卻拿不起、放不下，沒有勇氣擺脫傳統的束縛，又覬覦撩人的新女性，給到處氾濫的性愛象徵弄得魂不守舍。對沈從文來說，這種集體意淫的怪現象，是傳統的包袱和天性起衝突的結果。1945年的〈看虹摘星錄後記〉中，他批評一般人，尤其是中產階級和知識分子不健康的性觀念。他認為性壓抑是違反人性的，甚至會導致社會道德敗壞、政治腐敗：

比如近二十年來談解放，在男女關係重造問題上，中層階級知識分子對於這個問題取予之際所感到的困難，以及填補生命空虛的方法，就無不可歸納成三五個公式。……社會中那個性的道德的成見，最初本隨同鬼神迷信而來，卻比迷信更頑固十分，在人類生活中支配一切。教徒都能娶妻生子的今日，二千年前僧侶對於兩性關係所抱有的原人恐怖感，以及由恐怖感而變質產生的痾欲不淨觀，卻與社會上某種不健康習慣相結合，形成一種頑固而殘忍的勢力，滯塞人性作正常發展。近代政治史上陰謀權術的廣泛應用，阿諛卑鄙所形成的風氣的浸透，即無不可見出有性的錯綜問題在其間作祟。(卷11，頁50-51)

這一段文字，很明顯的是訴諸讀者的道德意識和情緒反應，而非邏輯思考。這事實上正是五四許多文學作品在語言上的一個特色，主要目的是使讀者意識到危機的存在，進而產生共識。〈紳士的太太〉(1934)就是描寫中產階級表面上講仁義道德，事實上卻是性關係混亂。敘述者在故事正文開始前以先知的口吻說道：「我不是寫幾個可以用你們石頭打他的婦

人，我是爲你們高等人造一面鏡子。」（卷4，頁88）

如果說沈從文和大多數五四作家一樣，體認到一般人在性道德轉換的過渡時期中所經歷的通病，他在苗族故事中所描繪的唯美、純潔自然的性愛，等於替這個時代病下了一劑藥方。在他筆下，苗族青年男女敢愛敢恨，爲了愛犧牲性命在所不惜。在〈媚金、豹子與那羊〉中，媚金在山洞中等待豹子的一幕，把女性身體的美好和對性愛的渴望，描寫得十分露骨動人。豹子因爲找不到最純白的小羊獻給情人作初夜的禮物，遲遲不來，媚金誤以爲他負心，憤而自殺。豹子趕到時，發現情人奄奄一息，也慨然殉情。他們爲愛而死的寶石洞，被描寫成一個「聖地」。敘事者讚美他們的偉大愛情之餘，不忘記批評世風日下、今非昔比：「不過我說過，地方的好習慣是消滅了，民族的熱情是下降了，女人也慢慢的像中國女人，把愛情移到牛羊金銀虛名虛事上來了，愛情的地位顯然是已經墮落，美的歌聲與美的身體同樣被其他物質戰勝成爲無用東西了，就是有這樣好地方供年輕人許多方便，恐怕媚金同豹子，也見不慣這些假裝的熱情與虛偽的戀愛，倒不如還是當成聖地，省得爲現代的愛情髒污好！」（卷2，頁395-6）

苗族故事中所刻劃的烏托邦世界，主要是由這名有強烈道德意識的敘事者營造出來的。他不斷以苗族世界與真實的外在世界做比較，描寫苗族世界的完美的同時，也提醒讀者真實世界的缺點，創造出兩個視野。這種雙重視野，正是烏托邦文學的特色。²⁵

四

個性突出、立場分明的全知敘事者 (omniscient narrator) 是苗族故

²⁵ 同註⑦，頁81。張在此討論烏托邦文學的雙重視野 (double vision)，亦即兼顧現實與虛構的特色。

事的靈魂，他的特殊的歷史觀與好憎評價，決定了這些故事的烏托邦特性。摩森也指出，敘事者 (delineator) 是烏托邦的特色；但摩森所指出的敘事者是故事中虛構的人物 (fictional character)，他是介紹及描述理想社會的人物，雖然其身分不能與作者認同，但其道德觀及批判卻是作者所認可的——「他的社會觀並非反映個人觀念的複雜層面，而是探討真理披露時的戲劇性效果。」²⁶

〈鳳子〉中的隱者就是這樣一個敘事者。如果看沈從文的鄉土作品，會發現其敘事者也具有類似的特質。例如《湘行散記》(1934) 的敘事者，在離開多年以後回到故鄉，在他心目中，鄉村的純樸和田園式的生活代表真正的中國傳統，都市文明則代表一種腐化的外力，威脅到傳統文明的生存。他蓄意美化鄉村，特別著力描寫因陶潛的〈桃花源記〉而馳名的桃源：

全中國的讀書人，大概從唐朝以來，命運中註定了應讀一篇〈桃花源記〉，因此把桃源當成了一個洞天福地。人人皆知那地方是武陵漁人發現的，有桃花夾岸，芳草鮮美。遠客來到，鄉下人就殺雞溫酒，表示歡迎。鄉下人都是避秦隱居的遺民，不知有漢朝，更無論魏晉了。千餘年來讀書人對於桃源的印象，既不怎麼改變，所以每當國體衰弱發生變亂時，想作遺民的必多，這文章也就增加了許多人的幻想，增加了許多人的酒量。至於住在那裏的人呢，卻無人自以為是遺民或神仙，也從不曾有人遇著遺民或神仙。(卷9，頁234)

然而敘事者並不僅止於認同傳統中國知識分子的桃花源心態；懷舊之

²⁶ 同註¹⁸，頁77。原文如下：“[T]he delineator’s social observations are designed not to portray the complex psychological ambiguities of a person’s opinion, but rather to exploit the dramatic power of a truth revealed.”

餘，他體認到樂園面臨毀滅的危機，而欲力挽狂瀾，唯有喚起鄉民的共識。《湘行散記》的敘事者，遣詞用字及語氣處處流露出這種世紀末的危機感：

但這個民族，在這一堆長長日子裏，爲內戰、毒物、飢饉、水災，如何向墮落與滅亡大路走去。一切人生活習慣，又如何在巨大壓力下失去了它原來的純樸型範，形成一種難以設想的模式。（卷9，頁277）

鄉裏一名子弟，被募兵委員徵召去當兵打共產黨，回來後癱了一條腿，也變成一個煙毒販。敘事者把他想像爲受外力腐化的典型，而且特意突顯他個人的主觀意識：「這跛腳班長，我對他的印象雖異常惡劣，想起他就是一個可以潰爛這鄉村居民靈魂的人物，不由人不寄託一種幻想……」（卷9，頁286）他認爲要保存他心目中的世外桃源，只有喚起民衆的自覺，放棄過去順應自然的態度，共同爲維護傳統而抵抗外力：「我們用什麼方法，就可以使這些人心中感覺一種對明天的『惶恐』，且放棄過去對自然和平的態度，重新來一股勁兒，用划船的精神活下去？」（卷9，頁284）值得注意的是，在《湘行散記》中，敘事者明白地讓讀者察覺到，鄉下人對這種危機似乎是渾然不覺，這只是身爲知識分子的敘事者一廂情願的想法：「我有點擔心，地方一切雖沒有什麼變動，我或者變得太多了一點。」（卷9，頁254）。稍後又說：「然而細細一想，這些人根本上又似乎與歷史毫無關係。從他們應付生存的方法與排洩感情的娛樂看上來，竟好像今古相同，不分彼此。這時節我所眼見的光景，或許就和兩千年前屈原所見的完全一樣。」（卷9，頁281）很明顯的，敘事者是蓄意強調他與鄉民之間意識的差距，等於指出這種危機感可說是他個人的狂熱（mania）；這種特殊的危機感，乃由於他本身對這個世外桃源的複雜感情，加上對外在世界的排斥，以及對歷史的體會而產生的。

如果看《長河》，讀者便會發覺，書中鄉下人開始意識到這個危機的存在。敘事者仍是以先知的口吻，從歷史文化的角度作種種預測。在第一篇〈人與地〉中，敘事者感嘆今非昔比，指出傳統上農村和樂安寧的社會已遭到官吏、戰爭，等外力的破壞。故事中最重要的是老水手的意識，代表鄉下人的共識。在他的口中，呂家坪是一個「洞天福地」，政府官員只會擾民，制定不合風俗的法律，強迫農民交重稅，又逼百姓送禮。老水手和天天聊天時，自然地流露出鄉下人的單純心態：

「天天……你家園裏的橘子樹，如果生在鸚鵡洲，會發萬千洋財，一家人都不用擔心，住在租界上大洋樓裏，冬暖夏涼，天不愁地不怕過太平日子。那裏還會受什麼連長排長欺壓。」

天天說：「那有什麼意思？我要在鄉下住。」

老水手說：「你捨不得什麼？」

「我捨不得橘子樹。」

「我才說把橘子樹搬過鸚鵡洲！」

「那我們的牛，我們的羊，我們的雞和鴨子？我知道，它們都不願意去那個生地方……」（卷7，頁143-4）

稍後天天問爲什麼到了洲上的鸚鵡不會向別處飛，老水手用她孩子氣的思考方式回答她的問題：

「爲什麼它不飛？」

老水手便取笑天天，說出個稀奇理由：「還不是和你一樣，見這裏什麼都好，以爲是個洞天福地，再也捨不得離開。」（卷7，頁145）

《長河》以各種方式反復強化樂園的意象，除了鄉村景緻風情的描寫充滿田園風以外，角色的造型更是明顯：他們都是代表某種特性的典型人物，而且善惡分明。外來的城市人就是壓迫鄉下人的惡人。例如保安隊的

隊長，專事欺壓善良。他貪財，強迫天天的父親長順送他一船橘子，以轉運到城裏去賣錢圖利。他又好色，覬覦天天的美貌，時時找機會以言語挑逗。又如替隊長穿針引線、助紂爲虐的師爺，從頭到尾被稱爲「師爺」，和「隊長」一樣，是書中沒有名姓的人物（老水手亦然）。不提其姓名而以別號來稱呼角色，正反映出作者將書中人物典型化的意圖。外來惡勢力的入侵，已顯示出這個洞天福地並非靜態的樂園；更重要的是，樂園中的居民也驚覺到危機的存在。固然在語言上，鄉下人不及敘事者的激烈與富煽動性，也不可能具備敘事者的歷史感及哲理分析的能力，但是輕描淡寫間，鄉下人也毫不含糊地流露出共識。

例如在故事結束時，天天、三黑子和老水手的一席談話，意義深長。之前天天問哥哥爲什麼不看社戲的演出，三黑子的回答，把戲劇與現實人生聯想在一起：

「戲有什麼可看的，還不是紅花臉殺進，黑花臉殺出，橫蠻強霸的就佔上風！」

三黑子正對湯湯流水，想起家裏被那個有勢力的人欺壓訛詐，有點火氣上心。天天像是看透了他的心事，因此說：

「橫蠻強霸的佔上風，天有眼睛，不會長久的！戲上總是一報還一報，躲閃不得！」

「一報還一報，躲閃不得！戲上這樣說，真事情可不是這樣。」

（卷7，頁168）

天天一派天真，把戲中天理昭彰、善有善報惡有惡報的理想結局，理所當然地延伸到真實生活中；三黑子經常在外旅行，見過世面，知道現實並非如此單純。這一席談話可說是替書中最後一幕埋下伏筆；在此提出的問題，屆時將獲得明確答案。

結尾時，兩個年輕人與老水手觀賞遠處野火燒山，老水手說這火連燒

了十天，好像永遠不會熄。天天滿懷希望地說當然不會，因為「……日頭燒紅了那半個天，還不知燒過了千千萬萬年，好看的都應該長遠存在。」

（卷7，頁171）老水手順著天天的語氣和思考方式，卻引導她的思路走向更深的層面。話題逐漸轉到人世間善良百姓生存的問題，以及究竟誰有權決定凡美好的必定長存。老水手半開玩笑、半認真地說，「那天真由你來作主，那就好了。可是，天天你等著吧，總有一天有些事會要你來作主的。」接著他指著三黑子說，「要是歸我作主，我就會派他當主席。」三黑子也玩笑說，「我當上了主席，一定要槍斃好多好多人！做官的不好也得槍斃。」

雖然這席談話看起來只是一廂情願，卻顯示出鄉下人意識到政治權力的意義和爭取權力的方法。其中流露的暴力傾向雖令人感到不安，卻可能是改革現狀所必須的手段。如果說老水手代表鄉下人的共同意識，天天就是希望的象徵，而三黑子則象徵未來。敘事者明顯地指出，鄉下人的未來要靠行動爭取。「社戲」的最後一幕，代表鄉下人已經意識到，要挽救自己的家園，只有訴諸平民革命。

大多數五四文人在二、三〇年代前後傾向於同情平民革命，沈從文也不例外。《長河》中的訊息相當明確：只有徹底的改革才能去除社會中不合理的現象，只有革命才能創造美好的未來。這種不惜以暴力為手段，建立理想社會的觀念，事實上正是無政府主義的主張。《長河》的結尾止於暴力的暗示，小說的結束是開放性的。作者提供了一個烏托邦式的遠景，雖然並未條條列舉這個未來社會的典章制度，但是其基本精神無庸置疑：這將是一個平民與官吏平起平坐的自由平等社會，而且這個理想社會絕非空中樓閣，只要喚起民衆改革的共識，老水手口中的「洞天福地」便指日可待。

五

由早期的苗族故事及〈鳳子〉中無政府主義的影子，到後期鄉土故事中平民革命的傾向，可看出沈從文的烏托邦意識歷經一個漸進演變的過程，亦透露出五四一代革命意識演變的軌跡。早在1934年發表的短篇小說〈知識〉，即顯示沈從文對平民革命的同情是由來已久的。故事描述一個中產階級的知識分子決心放棄一切，追隨一名農夫之子開創新天地。

張六吉擁有外國碩士學位，代表五四時期典型的知識分子。他出身長江中游，是一名地主之子。五四運動如火如荼地展開時，他受上海、北京出版的新潮報刊鼓動，決心離鄉投身歷史潮流。敘事者說道：「就當時的流行口語說來，這個人是『覺悟』的了。」（卷6，頁292）他離鄉，主要是爲了追求知識。十年苦讀，不但在國內大學得到文學士，還在國外一所著名學府得到碩士頭銜。他的碩士論文題目是《人生哲學》，敘事者說：「題目就證明了他對於人生問題這方面知識的深邃。」他的論文指導教授是舉世知名的學者，「他信仰這個人如一個神。」張六吉的求知過程，正反映出五四時期將知識神聖化的傾向。但是回國後，他苦讀窮思得來的知識並不能爲他謀得一官半職，不得已只好回到他那「『野蠻』家鄉」。這一趟返鄉，結果完全出乎意料。途中他邂逅一戶農家，使他對「野蠻」、「文明」的評價徹底改觀，最後終於認同回歸草根。

這戶農家的大兒子在田裏工作時，不慎被蛇咬死。父母似乎並不悲傷，照常耕田幹活，唯一想到的是人死了午餐也就省了。知識分子大惑不解，陸續向其家屬質疑，做姐妹的說道：

「爸爸媽媽生養我們，同那些木牌完全一樣。入山砍木，縛成一個大筏。我們一同浮在流水裏，在習慣上，就被稱爲兄弟了。忽然風來雨來，木筏散了，有些下沉，有些漂去，這是常事！」（卷6，

頁 295)

這話裏所含玄機，知識分子一時之間也參不透。死者弟弟的反應似乎比較合乎人情。他說道：「那真糟，家裏還有多少事應當作，就不小心給一條蛇咬死！」知識分子看年輕人神色慘然，心想他一定是傷心極了。年輕農人卻透露了心事：哥哥的死，打破了他們的計畫。兩人本來約定哥哥待在家裏做事，弟弟即可放心到某處去。

年輕人計畫中的去處和事業，故事裏一直沒有明言。敘述者說：「他說了一件什麼事情？那不用問，反正這件事使張六吉大吃一驚。」三〇年代的讀者想必一目了然：年輕農人的目的地是延安。雖說日後中國共產黨逐漸喪失人心無庸置疑，但就當時許多知識分子和農人階級而言，現實令人失望，延安正代表了新希望；共產主義所揭櫫的無產階級專政理念，似乎提供了一個烏托邦藍圖。

〈知識〉在形式上具有烏托邦的特色。它採用寓言 (allegory) 式的架構，主要內涵是傳達一個真理，一個訊息；其基本精神是說教性的。知識分子張六吉與農家的邂逅，等於是一次啓蒙的經驗。他與老農及農婦等之間的交談，採取一問一答的形式，頗有問禪的意味。與年輕農人深談後，他自言自語道：「這才是我要學的。」他的人生觀從此歷經一個徹底轉變 (conversion) 的過程。²⁷ 他開始懷疑、否定他一向奉為神明的「知識」。回家後，他立刻寫了一封信給他的指導教授：

「老騙子，你應當死了，你教我十來年書，還不如我那地方一個大字不識鄉下老的聰明。你是個法律承認的騙子，所知道的全是活人不用知道的，人必須知道的你卻一點不知道！我肯定說你是那麼一個大騙子。」（卷 6，頁 297）

張六吉發現他一生奔波、立志追求的「知識」，原來不緣外求，就在

²⁷ 參考註¹⁸，頁74-92。

家鄉中等待有心人發掘。他把所有書籍燒掉之後，「跟鄉下人學他還不曾學過的一切」。不久，他把家中田地分給做田人，最後跟著年輕農人走了，沒有人知道他們去了那裏。故事結尾暗示兩人投入平民革命的洪流：「也許什麼地方忽然多了那麼兩個人，同樣在挨餓、受寒，叫作土匪也成，叫作瘋子也成，被一羣人追著趕著各處都跑到了，還是活著。」

在結構上，〈知識〉和《湘行散記》及《長河》有一個共同點：故事中都有一名主角作返鄉之旅，而由於這名角色的改革現世的意識覺醒，開展了烏托邦在現世實現的遠景。而「知」(knowledge，也就是意識覺醒)，在理想與現實的取捨過程中所扮演的角色，在〈知識〉中更得到寓言式的詮釋。摩森指出西方烏托邦的故事情節，通常是一名外鄉人無意間闖入理想世界，在思想上得到頓悟後，回到外界的家園，立意改革現世。²⁸ 沈從文的頓悟者，卻是一個原本嚮往外界的鄉下人，到外界歷練返鄉後，轉而肯定故鄉的原始文化；他再度離鄉到外界時，也懷抱了改革外界的使命感，目的則是維護他心目中的理想社會。如前所述，這當然是他特殊的文化背景及個人體驗有以致之。

六

在此不妨將寫實文學與烏托邦文學的特性做個比較，目的並非判定其優劣，而是分析兩者的差異，以增進對作品的了解。首先，寫實文學與烏托邦文學雖皆以現實為題材，兩者對現實的態度卻截然不同。寫實文學標榜以科學方法做客觀觀察，敘事者不偏不倚地分析現實，客觀地呈現現實社會的遊戲規則，而不做直接的 (explicit) 道德批判；讀者閱讀後，如有任何揚善棄惡的反應，是讀者本身的抉擇，而非敘事者的引導。例如《高老頭》(Le Père Goriot) 中，巴爾札克的敘事者並未責難因貪慕虛

²⁸ 同前註，頁88-92.

榮而拋棄老父的兩姐妹，僅指出上流社會嫌貧愛富風氣之一斑。男主角固然同情高老頭，卻一心學習富人的遊戲規則，想擠身上流社會。又如《包法利夫人》(Madame Bovary) 中，小說主題是呈現艾瑪如何任性掙脫中產階級平庸生活的束縛，卻終究不得志。佛羅拜爾的敘事者從未責難不安於室的艾瑪，若有任何道德批判，至多是隱含的 (implicit) 或間接的 (例如艾瑪死時面目全非，似乎暗示毀容象徵敗德；但這種說法頗值爭議)。反觀之，烏托邦文學的敘事者有強烈的道德觀，他分析現世的目的是明確指出現世不如理想；他對現實的態度是排斥的、批判的，從而大聲疾呼，引導讀者體認現實之可憎、理想之可貴。改革現世是烏托邦文學的明確理念，它的基本敘事語態是煽動性、說教性的，有別於寫實文學客觀、冷靜的語態。由此深究，不免產生一個中西比較文學上的課題：五四一代以巴爾札克代表的十九世紀寫實傳統為藍本，刻意摹仿，然而五四的「寫實」與十九世紀的歐洲寫實傳統，在理念上及執行上究竟有何差距，值得我們探究。

近年來評家已開始注意無政府主義的烏托邦理念，在五四一代意識形態及文學作品中所扮演的角色。六〇年代開其先河的有 Olga Lang 的《巴金及其作品》，研究巴金早期的無政府主義傾向。²⁹ 七〇年代 McDougall 在《西方文學理論在現代中國》中指出，創造社的成員如郭沫若、郁達夫等，對當時德國表現主義派揭櫫的無政府主義，都有認同的傾向，並指出評家可能低估了烏托邦理念對五四文學的影響。³⁰ 八〇年代王德威的〈『母親』，你在何方〉，探討巴金的短篇小說〈第二母親〉中，所呈現的無政府主義烏托邦理念。³¹ 筆者以烏托邦觀念研究沈從文的苗族故事，並重新

²⁹ 參考註⑭。

³⁰ McDougall, pp. 191-218.

³¹ 同註③，頁89-110.

詮釋其鄉土故事，是企圖指出沈氏雖一向被認為是鄉土寫實作家，換一個角度看，卻可能展露出有別於傳統印象的獨特風格。由此看來，突破所謂五四寫實傳統的框架，從不同的觀點重新檢討五四小說的內涵、形式，也許能豐富其面貌？再以沈從文為例，他類似苗族故事的其他非寫實作品，如《阿麗絲中國遊記》、佛經故事等，也許能提供我們五四一代小說形式流變的線索？或許「邊際」與「主流」之間有可能重新定位與際分？