

# “物恋”与“写作”

## ——再论沈从文的物质文化研究

陈彦

**内容提要** 1949年后,沈从文以“物质文化史研究者”身份名世,研究者亦对其物质文化史研究的生发根源、学脉理路、方法影响等诸方面进行研讨。但是,沈从文对“物”的智性乐趣事实上与他对新文学写作、乃至新文化构建的思考联系在一起。在“留心细物”之际,沈从文在其知识与精神视域发展出新的敏感性。他不仅以形式分析法揭示“造形小物事”之历史发展,还以艺术家眼光洞悉“造形小物事”作为“美之本体”的具象化所具有的精神本性。沈从文对“细物”的倾心,更新了传统的艺术品等级序列,拓展了现代知识谱系;同时,逐渐发展出由经验入手的看问题习惯,见之于文学写作,是其对主体心灵与地方生活的“深描细绘”的经验呈现,形成有别于主流的文学叙述图式。

### 引言

我们身居于“物”所环绕的世界。研究者注意到,早在古典时代,传统士人在其私人生活中即通过一系列“物体、经验以及活动”——以展示其私人收集的名花、古树、奇石等园林雅集方式——“把私人领域展示给志同道合者看,可以加深友谊,也可以对彼此都认可的价值观念进一步加以肯定和巩固”<sup>①</sup>。进入现代时期以后,传统世界的文人雅集、书画物恋似乎依然框定着现代文人的私人生活。据沈从文幼子沈虎雏所述,“他们那时朋友圈子里有一个习惯,哪儿有什么东西,会互通声气,父亲听说了就会赶紧去看赶紧去买。据现在看到的文字记载,也买了很多漆盒的人还有林徽因。林徽因是他很好的朋友,也是搞艺术的,当然没有他买得多,她也带了一些回清华了”<sup>②</sup>。从北平,到云南,这样的爱好与交友方式一直持续。

但是,在沈从文这样的现代文人看似“传统的”私人生活空间,个人精神意趣的投射或表现不再凝聚于“名花”、“古树”、“奇石”等等经典

的自然物;相反,是书画瓷器、服饰器具等历史创造物充斥其居游空间,而这些私人性的“生活审美精品”也逐渐取得一种现代意义,即作为勾连传统的物质载体,其所具备的形态特征成为历史认知的物质基础,而现代知识谱系的构建实有赖于此类历史创造物的反思与审察——1949年以后,沈从文确实是以“物质文化史研究者”身份名世。

近数年来,学界对沈从文“物质文化史研究”的生发根源、学脉理路、方法影响诸方面都进行了细致而深入的梳理<sup>③</sup>。值得注意的是,这些研究基本上都是立足于“物质文化史”领域,几乎未见基于新文学写作视角的讨论<sup>④</sup>。但是,如果我们注意到,30年代,作为沈从文的重要支持者、与沈从文有着相似文人雅趣的杨振声,他与沈从文对“物”的智性乐趣事实上是与他们对中国新文学写作、乃至中国新文化构建的思考联系在一起的,那么关于书画物恋的探讨可能就不能仅仅局限于“物质文化史研究”领域。

早在1930年担任文学院院长与国文系主任期间,杨振声在与朱自清商定中国文学系课程总说明时说到,之所以在清华中文系课程设置中要把

新旧文学、中外文学联合在一起,要参考外国现代文学,原因实在于“外国现代文学经时间上的磨炼,科学哲学的培养,图画,音乐,雕刻,建筑等艺术的切磋,在内容上及表现上都已是时代的产儿了”<sup>⑤</sup>。杨振声把西方现代文学的进步看作是科学、哲学、图画、音乐、雕刻、建筑等人文艺术切磋汇通的结果。而沈从文谈及自己写作上的成长,亦是将写作能力的获得与艺术品知识的学习联系起来。因此,我们有必要检视“物质文化”之于沈从文新文学写作的意义,而不是仅仅从学术理路探讨沈从文“物质文化史研究”的生成与形成。

### 一 新的敏感性与艺术品谱系的拓展

沈虎雏谈到:“父亲收集文物的起点是1933年。他在北京结婚定居。那时收藏的内容很单纯,就是瓷盘。为什么就收瓷盘呢?父亲没有说过,我猜的是瓷盘比较便宜。”<sup>⑥</sup>

确实,如艺术史研究者所揭示,在中国传统中,大量的画论与艺谈构造了经典的艺术品等级秩序。其中,绘画处于一个较高的位置。而那些被视为“工艺美术”的日用器物,虽然具有典型的主题与事件图式描绘,并且形成一个绵延不绝而又充满变化的描写性自然主义传统,却甚少得到传统艺术评论家的重视<sup>⑦</sup>。在传统艺术等级中,具有较高品味与价值的是那些写意的、非功能性的文人画作,数个世纪以来,对此种画作的收藏,都是上层社会男性文化身份的标志,它与经济能力、社会阶层、文化素养有绝对的联系。沈虎雏在同一处谈到,“杨振声经济条件较好,他收藏的是字画”,“过去收藏的一个主体是金石字画。父亲不是对那些东西不注意,但若收藏铜器,家里就得有陈列柜、多宝格,当时父亲刚结婚,是租的房子,多大我不知道,但是有人提到过那所房子很小,在达子营”<sup>⑧</sup>。

从上述论析可以看到,收藏涉及经济行为,但是作为一种文化活动,它又遵循着艺术品认知的“共识”与“规范”。面对经典的艺术品序列,观看者面临的只有“如何观看”的问题,而收藏者面对的则是如何甄别、选择、判断真伪、确定价值的问题。沈从文由于经济条件的限制,只能

收集一些不为传统藏家入眼的生活日用制品,并将其视作具有特定美学风格的工艺制品、甚或艺术品,且进而以史家意识寻索其形制发展与变化,以艺术家眼光揭示这些不为人注目的生活日用制品的艺术品性。作为有影响力的购买者与鉴赏人、以及后来知名的物质文化史研究者,沈从文确实推动了对“艺术品”的重新界定——但是,这看来实似无心之举。

需知,沈从文收集的瓷盘没有体量很大的,都是小玩意,而且往往有缺损,不是有裂纹,就是被崩掉了一点瓷,但是“这对研究没有影响”<sup>⑨</sup>。在对日用制品的“研究”态度中,我们不难看出一种新的敏感性,这种新的敏感性悄然改变传统艺术品的价值等级秩序,并揭示一个新的问题场域:即传统序列要求人们知道怎么观看,而新的知识视域却提示人们观看什么。即如当代艺术史家对明代图绘的研究发现,彼时日用物品中具有一些典型的图式,比如“状元游街的场景普遍出现在漆盒、瓷器以及织物上”,这一活动在图绘表现中还经常伴以儿童嬉戏的形式出现;而且,在日常庆典中,以状元游街为内容的盛大表演年年都在松江城内作为纯粹的盛事上演。面对“状元及第”这种士人政治文化的庆典形式及其通俗化,我们“不可能仅仅根据题材内容来区分这些物品及具象艺术是属于‘精英文化’还是‘大众文化’。这也并非一定等同于拒绝依据社会阶层或是性别来区分不同形式的视觉系统,而是要把‘如何观看’领域中的这类裂隙重新置于‘观看什么’的领域之中”<sup>⑩</sup>。

虽然沈从文尚未像当代艺术史家发展出对生活日用制品的复杂审视,但是他确实突破了“经典”边界。所谓“留心细物”、“无多大价值物事”,那些不为传统艺术品评人眼的工艺日用制品,由沈从文“从北平市面还缺少商业价值,却具有充分美术价值的明清彩瓷和青花瓷小件器物,有系统保留一点印象”<sup>⑪</sup>。同样,寓居云南八年期间,由西南人民日用物品的形制与图绘,沈从文注意到这些较为偏远的地区,在日常器具上“即可见出古典传统与区域性风格的混合”<sup>⑫</sup>。从了解历史目的出发,那些小物事的确有极高认识与研究价值。

作为工艺制品图绘的欣赏者与研究者,沈从文对艺术品的一种新的历史观点已然在重构艺术

品的等级与价值话语谱系。因此,对于现代艺术实践与艺术教育,沈从文必然要求开启新的学习视野,而不是局限于传统画论或经典艺术史的框架。这里,牵涉现代文化构建的价值谱系问题。在沈从文看来,中国现代文化的构建在艺术层面,表现为不仅可以向经典的山水文人传统学习,同时也要求向工艺制品图绘所呈现的具象表象所学习。“价值重估”的时代精神固然为松动传统的话语等级提供了理论支撑,但是现代文化重构的实践过程实在还有赖于参与者的眼光与识见,新的经验往往导致对传统的新的理解,从而反过来拓展曾经被遮蔽的传统经验领域。从沈从文对明清与云南工艺制品形制与图绘的兴趣可以看到,看似传统的文人雅趣与生活方式在新观念的主导下已然获具重构知识领域的意味。

但是,这里特别需要指出的是,关于30年代早期沈从文由收藏活动而松动经典艺术品等级秩序,并为现代知识谱系提供新的经验视野,实非出于一种意识自觉、目的明确的物质文化史研究工作安排。毋宁说,沈从文是在私人性的智性乐趣中逐渐获得对“细物”的新认识。沈从文之收藏行为,实有与古人相通之处——以其作为自我精神的稳定与投射,所谓“这些器物的收集,即从个人的幻想触机而得”<sup>⑩</sup>。但就其精神内质,则又与古人似是而不同。如果说古人是借“居处玩好”(“名花”、“古树”、“奇石”等等园林文化的表征物)而达致适意畅神的自然境界的话,沈从文则是通过“留心细物”来转移无固定的爱欲冲动——而在“物”与主体爱欲经验之间之所以能够达成投射与转化关系,是因为其间对“物”的本质理解发生了变化,“物”不再是一种传统意义上“自然之道”的体现,而是人类基于爱欲经验的美的创造——“一切美术品都包含了那个作者生活挣扎形式,以及心智的尺衡,我的理解也就深而细”<sup>⑪</sup>。

## 二 “留心细物”与爱欲转化

1949年3月,在时代巨变所带来的破碎感与恐惧感之中,沈从文曾在《西南漆器及其他:一章自传——一点幻想的发展》中追述自己对器物兴趣的由来、以及由此而形成的探索工作与文化

史意义。需要指出的是,所谓“探索工作”,沈从文的自我追述实展现了两个层面:一、是对“器物”或“美术品”本身的探索;二、是对文字运用能力的探索。在沈从文看来,此二者实二而一,只是无缘把握绘画或音乐表现技法,才不得不诉诸文字形式。我们该如何理解两者之间的关系呢?或者说,是在什么层面,对“器物”或“美术品”的探索关涉到“文字运用能力”的发展?

1946年,沈从文在《水云》一文中谈及《边城》写作之后的情感危机,出于“和生命中那种无固定的性能力继续挣扎”的需要,沈从文“逃避到字帖赏玩中去”,“这工作俨然如一束草,一片破碎的船板,用它为我在人事纠纷中下沉时有所准备”<sup>⑫</sup>。在沈从文的自我追述中,爱欲主体与细物玩好之间可以形成一种投射与转化的关系。1941年,沈从文在《潜渊》一文中已申明“留心细物”是因为:

生命所需,惟对现世之光影疯狂而已。因生命本身,从阳光雨露而来,即如火焰,有热有光。

我如有意挫折此奔放生命,故从一切造形小物事上发生嗜好,即不能挫折它,亦可望陶冶它,羁縻它,转变它。不知者以为留心细物,所志甚小。见闻不广,无多大价值物事,亦如宝贝,加以重视,未免可笑。这些人所谓价值,自然不离金钱,意即商业价值。

美固无所不在,凡属造形,如用泛神情感去接近,即无不可以见出其精巧处和完整处。生命之最大意义,能用于对自然或人工巧妙完美而倾心,人之所同。惟宗教与金钱,或归纳,或消灭。因此令多数人生活下来都庸俗呆笨,了无趣味。某种人情感或被世俗所阉割,淡漠如一具僵尸,或欲扮道学,充绅士,作君子,深深惧怕被任何一种美所袭击,支持不住,必致误事。又或受佛教“不净观”影响,默会《诃欲经》本意,以爱与欲不可分,惶恐逃避,惟恐不及。像这些人,对于“美”,对于一切美物、美行、美事、美观念,无不漠然处之,竟若毫无反应。

不过试从文学史或美术史(以至人类史)上加以清查,却可得一结论,即伟人巨匠,

千载宗师，无一不对于美特具敏锐感触，或取调和态度，融汇之以成为一种思想，如经典制作者对于经典文学符号排比的准确与关心。<sup>⑧</sup>

沈从文廓清商业实利态度及道德观、宗教观对美的漠视、压抑与逃避，认为作为现象的“造形小物事”具有独特的精神品性，是创造者缘于“美”的敏感而对“现世之光影”的诸种表现，其间贯注了创作者对生命光热的渴求与体验。因此，在面临不受羁縻的“爱欲”诉求时，沈从文将“造形小物事”作为“陶冶、羁縻、转变”蓬勃生命力的投射物。

但是，留心细物并没有真正消耗、转化掉内在的爱欲渴求，而是带来一些意外的收获。正如沈从文在《水云》中所自知的，面对“偶然”的爱欲招引：

我希望从别的事情上寻找寻找我那点业已失去的自信。我支持自信的观念，没有得到，却得到许多容易破碎的古陶旧瓷。由于耐心与爱好换来的经验，使我从一些盘碗碗形体和花纹上，认识了这些艺术品的性格和美术上特点，都恰恰如一个老浪子来自各样女人关系上所得的知识一般。久而久之，对于清代瓷器的盘碗，我几乎闭目用手指去摸抚它底足边缘的曲度，就可判断出作品的时代了。我且预备在这类无商业价值有美术价值的瓷器中，收集到两三千件时，来写一本小书，谈论谈论清瓷中串枝莲青花发展的格式。<sup>⑨</sup>

这里，值得思考的是，由对“偶然”所昭示的“美形体”的逃避，沈从文将爱欲转向寄托于“细物”——但是，爱欲主体没有获得自我期待中的确信与稳定，却由于“耐心与爱好”获得大量细致、准确的“物”的知识。而且，沈从文在“细物”与人之“美形体”之间洞悉某种共通的本性，他在两者之间建立类比关系——在作为物的“美形体”与作为人的“美形体”中具有一种所谓“美”的自体，它可以作为“知识”被获得、被认识。因为美的招引，沈从文一直面临爱欲沉迷的道德困境，并对此进行精神性的自我反思，从而领受“生命最离奇的遇合，与最高尚的意义”。这样一种由“现象”到“抽象”的“美”的认知，

已经包含着对苏格拉底所说的“美的自体”的理解。然而，由“偶然”们的“美形体”而来的对“美之自体”的体认又基于对“生命”的体验与理解，它之具体表现的“美形”与“美范”中实实在包含着文化的涵泳与培育。因此，恰如“物”之具有的历史性，人之“美形体”在具有“精神性”的同时亦深具丰富的历史意涵。

在此，通过对作为主体存在的“美形”（人）的历史性理解，沈从文建立起对时代经验最具政治批判意味的反思：时代在改变，“在前一时代，能激发你发狂引你入梦的生物，都在时间漂洗中消失了匀称和丰腴，典雅与清芬。能教育你的正是从过去时代培养成功的各式典型。时间在成毁一切，从这种新陈代谢中，凡属于你同一时代的生物，因为脆弱，都行将消灭。代替而来的将是在无计划无选择随同海上时髦和政治需要繁殖的一种简单范本”<sup>⑩</sup>。在意识形态竞争与民族危机现实中，作为主体存在的人之丰富性正被一种功利主义诉求所简化。革命与危机似乎让生活表面上变得较以前无比复杂，而内在它却变得简单得多了——一种危及生存本质的东西凝聚起来，它有各种表现形式；在沈从文看来，其中最核心的是，“美”的生活的萎缩与简化。

可以看到，沈从文对“美”的体认由“物”与“人”的线、形、声、色而上升为抽象境界，由爱欲之维所构建的一种美的存在——作为“美之自体”的现象化，所谓以“艺术家”形象出现的现代主体在现代中国还是一种新经验。“物”成为沈从文藉此理解他人、稳定自我的精神投射对象。沈从文数次谈到“物”之于个人心智生活的意义，不仅是由教育而形成的知识上的兴趣，逐渐认识到“物”在人类美术史与文化史上的意义，还在它是个人心智生活的最高表现，可以“陶冶、羁縻、转化”个人热情奔放的生活——“物”在人类文明孕育发展中还具有精神史意义，虽然“艺术上的‘重新定向’，来源于精神上的‘重新定向’”，但是在新的精神性将画面统一起来时，视觉图像又加强或扭转、更新甚或产生其新的精神意义<sup>⑪</sup>。谈论沈从文的心智爱好与收藏活动，除了对于知识领域与艺术品观念的拓展更新之外，“物”之于沈从文还别具一种“精神性”价值。

如果说传统文人画是古代文人“体道”、“悟

道”的方式，而别具一种超越性的“山水精神”的话，倾心于形制与图绘的沈从文则从工艺制作与图绘形式中获得对艺术创造的一种有别于“山水精神”的“精神性”理解——所谓“美”，一种作为生命表现形式的独特创造，它与创作者的生命及爱欲密不可分；然而，正如前文所及，因为需要文化的孕育与涵泳，“美”作为一种精神形式同时亦深具它的历史性。具体到写作中，就是沈从文对其所熟知的地方人物、地方生活“深描细绘”的精神刻画与历史叙写。

### 三 写作笔法的培育与精神视域的构建

沈从文在谈及自己写作上的成长时，把新文学写作能力的获得与艺术品知识的学习联系起来。在《关于西南漆器及其他》（1949）中，沈从文谈到：

为扩大知识范围，到北平来读书用笔，书还不容易断句，笔又呆住于许多不成形观念里无从处分时，北平图书馆（从宣内京师图书馆起始）的美术考古图录，和故宫三殿所有陈列品，于是都成为我真正教科书。读诵的方法也与人不同，还完全是读那本大书（指人事、社会，笔者注），看形态，看发展，并比较看它的常与变，从这三者取得印象，取得知识。再加上一堆杂书，由《医宗金鉴》、《麻衣相法》、《法苑珠林》、《吕氏春秋》，与二十年来实生活经验……就是这么一分原材料，到学习能用笔有所叙述，想从原料中提出一点东西自由塑造时，文学运动的要求，又恰恰是“乡土回复”与“个人自由表现”理论流行，并得到社会认可时。作品因此突过必然的挫折，能够在刊物上和读者见面。<sup>⑨</sup>

沈从文有“认识我自己生命，是从音乐而来；认识其他生命，实由美术而起”之语。而且，最值得注意的是，所谓“看形态，看发展，并比较看它的常与变”，对待古典艺术品已然是以一种形式分析方式，从中获得对于艺术品形式技巧的历史性理解。此处需要加以说明的是，在其时一般风气中，关于古典艺术传统的认识往往还遵循着经典模式，比如谈及中国绘画，对传统画论的倚

重非常突出，即便是一位有着丰富视觉经验的批评家，他也会忽略具体而微的视觉经验，反而从传统画论出发，进行一种现代语境中的绘画本质建构。但是，沈从文却将每一种器具、及其花纹图式放入特定时代的社会历史语境中，以见出各种流风的形成与衍变，这种艺术史方法已非本质性的理论建构可相提并论。

沈从文好像历史上那些具有独创性的大师一样，他正是通过对传统的多方面学习，藉由对“物”的一种历史性理解，突破从思想理念到形式表达的难关，从而在文学写作中发展出兼具美感兴味与历史意蕴的文本形式——沈从文自言是“试用爱美术和音乐的方式来写作”，“把脑子里与颜色声音分不开的一簇簇印象，转移重现到纸上”，“手中笔知有意识来使用，一面保留乡村风景画的多样色调，一面还能注意音乐中的复合过程”。沈从文在《水云》（1946）中谈及《长河》与《芸庐纪事》的写作，正是由于运用了从对“偶然”与“物”的“美形”“美范”的研习体认而获具的“深描细绘”能力——这种能力不仅是一种写作笔法，更是一种精神观视能力——“于是用这种‘从深处认识’的情感来写战事，因之产生《长河》，产生《芸庐纪事》，两个作品到后终于被扣留无从出版，不是偶然事件。因为从当前普遍社会要求来说，对战事描写，是不必要如此向人性深处掘发的”<sup>⑩</sup>。

从《长河》与《芸庐纪事》的文本结构来看，它们确实是突破了现代小说“启蒙叙事”以及“革命叙事”的主题叙事模式，在“民族/国家”的宏大语境下，沈从文小说的叙事节奏却是细致而缓慢的，它的叙事图式也是由细密纷繁的经验所结构。也正是在《长河》《芸庐纪事》写作前后，沈从文写了《看虹录》（1941年写，1943年重写）与《摘星录》（1940年写，1942年改写，1943年重写）。在《看虹录》中，沈从文以描绘艺术品笔法，呈现女性形体与心灵在男性主体那里的微妙视觉形象，以及男性主体由此获得的抽象精神体验——“神在我们生命里”（《看虹录》），“美不能在风光中静止”（《水云》）。在《摘星录》中，沈从文则通过对女主人公内心纷繁意欲的琐细呈现，揭示一件近乎无事的悲剧，一场几乎不为人所知的、发生在普通人身上的精神事件，它

构成了存在的本质与困扰。

在沈从文看来,是日常生活的诗意以及人们对于生活的认识,影响并塑造我们的生活。从这样的角度看,一次历史事件、甚或一场革命都是无意义的,除非我们能够从精神本质的层面重新接近它——在此,一种新的历史批判维度被确立,它以个体的爱欲经验作为自我的本源,并以此构建现代认同,而展开有别于政治意识形态立场的历史批判<sup>①</sup>。在文本的形式结构层面,我们确实可以看到,一种由细致的经验景片与人物言行及心理描写交织而成的丰富画卷成为沈从文小说叙述的重要特征,形成有别于主流新文学叙述图式的现代叙事。

笔者在探讨从《边城》到《雪晴》系列小说的湘西伦理图景的现代改变时谈到,沈从文不仅能够用细致的经验笔法描绘基于生命内部时间所造就的心理图景,还能够通过对“地方社会型构、生活方式、风俗习惯的描绘,为活动提供一幅细致而恢宏的‘经验景片’”,而湘西地方生活之“常”与“变”的错综,恰恰就呈现于沈从文此深描细绘的叙事笔法,这其间还包蕴着写作者的经验史观。此后,当沈从文不能按照内心写作时,作为物质文化史研究者的沈从文自言,《中国古代服饰研究》在叙事与结构上继承了文学笔法,体量上是一部长篇小说,叙述方法上是分章叙事的散文<sup>②</sup>。所谓长篇小说结构中的分章散文叙事,事实上所指向的正是其在小说写作中形成的非主题性、经验景片与心理刻画、言行描写交织穿插而成的文学叙事形式。

## 结 语

1945年,已为史学界耆宿的顾颉刚在其《当代中国史学》中品评史学各门类的发展,谈到“美术史的研究”说:“美术史的研究,方今正在萌芽之中。美术是一种专门的技术,非内行人,是无法深究它的历史的,而中国美术家,新的一派所学的是西洋的美术,对于本国的美术史,研究起来,当然有相当的困难;而旧派的美术家,又往往缺乏历史的观念和方法,所以中国美术史方面的研究的成绩,并不十分丰富。”<sup>③</sup>顾颉刚此处所谓“美术史”并不单单指绘画雕塑,而是涵纳

“书画、雕塑、建筑、音乐”四个门类,因此顾颉刚所谓“美术史”的概念或许用“艺术史”概念表述更为贴切。

虽然彼时沈从文尚未以“物质文化史研究”而名世,顾颉刚当然也不可能观察到沈从文对于艺术史研究领域以及研究方法的开拓,但是沈从文关于“物”的认知确实重构了艺术史谱系,他不仅打破经典的“艺术品”品级与内涵,而且同时建构新的历史认知与文化想像图式;见之于彼时的影响,是他对现代艺术教育与现代艺术史研究工作的推动。沈从文一再强调,艺术教育必须在历史性的展开与多重经验的汲取中拓宽对艺术传统的理解;在现代艺术创作中,也只有凭借对艺术传统的新的历史认知,才能够拓展自己的艺术范围与精神视域。

需要指出的是,沈从文甚少使用“艺术品”概念,他还没有从“艺术品与其所处语境的关系来解释一事物是何以成为艺术品的”意义上来使用“艺术品”概念<sup>④</sup>。他的“所谓现代艺术家者,对于这个民族在过去一份长长岁月中,用一片颜色,一把线,一块石头或一堆泥土,铜与玉,竹木与牙角,很强烈的注入自己生命意识作成的种种艺术品”,指称的是人类文明的创造物<sup>⑤</sup>。沈从文更多是直接以“物”指称心念关切的对象。但是,他倾心的“物”除了其时一般为人所重视的“金石字画”之外,更主要是他称之为“细物”或者“造形小物事”的碗盘漆盒等日用功能性器具。

沈从文之“留心细物”并非仅仅出于智性的乐趣,在过一种审美的生活时,他从对“物”的审察逐渐获得深沉的伦理自觉,“物”所指涉的“美”之现象与“美”之本体不仅是一种历史性存在,也是一种精神性存在。因此,在自我爱欲无定向的扰乱中,沈从文才能试图通过“留心细物”,将自我投射、凝注于前人的精神造物——根源于爱欲的现代自我被导向植根于文化的自由教育。此后,当沈从文不能按照内心写作时,他也因此获得在观念认知层面的历史连续感与自我同一感,而完成1949年以后的身份转换。

①[美] 杨晓山著、文韬译:《私人领域的变形:唐宋诗歌中的园林与玩好》,第2页、第215页,江苏人民出版社

社, 2009 年版。

②⑥⑧⑨卢笛:《沈从文与文物:抢救,而非收藏》,《北京纪事》2005 年第 5 期。

③相关研究可参见祝帅《设计艺术学学术史上的沈从文》,《吉首大学学报(社会科学版)》2007 年第 9 期;毕德广:《以“物”见“文”——沈从文文物研究的旨趣与成就初探》,《齐鲁学刊》2011 年第 3 期;李青果:《读书、收藏、“日知录”与学人影响——论沈从文先生的学术养成》,《中山大学学报(社会科学版)》2012 年第 2 期;张新颖:《“联接历史沟通人我”而长久活在历史中——门外谈沈从文的杂文物研究》,《中国现代文学研究丛刊》2012 年第 6 期。

④比较接近基于新文学写作视域的“物质文化史研究”的考察,可参见李军:《沈从文的图像转向:一项跨媒介的视觉文化研究》,《华文文学》2014 年第 3 期。李军运用图像学分析方法,通过沈从文笔下图绘表现中色彩意蕴的历史变化,透析其文学文本的结构方式与观念经验的变化。李军的论文是目前所见对沈从文的艺术爱好与文学写作之间相互指涉关系最为精到的探讨。

⑤参见《中国文学系的目的与课程的设置》,《清华大学一览》,“1929 年”,第 39 页,转引自季培刚《杨振声编年事辑初稿》,第 88 页,黄河出版社,2007 年版。

⑦关于明清“绘画”与“图绘”在传统话语谱系中的等级与价值差异,以及在具有压倒性优势的“文人绘画”品级话语下,却大量涌现于日用器物、书籍、舆图中的主题性或写实性“图绘”所表明的市民阶层的文化消费要求与视觉愉悦欲望,如何构成明清艺术史的多元复杂面貌,可参见[英]柯律格:《明代的图像与视觉性》,黄晓鹏译,北京大学出版社,2011 年版。艺术史家柯律格的精彩分析,为我们理解 20 世纪 30 年代中国现代文化构建过程中为研究者所忽略的艺术品等级的重新界定提供启发性的视角。另外,关于中国绘画中的描写性自然主义传统,亦可参见[美]高居翰:《气势撼人:十七世纪中国绘画中的自然与风格》,李佩桦、傅立萃等译,三联书店,2009 年版。高居翰在其论著中运用形式分析方法,发现生前不甚受到重视的晚明画家张宏不再倾心于对山水进行一种理想性描绘,相反他的画作关注“表象世界的再现”,追求一种自然主义式的描绘。高居翰

认为张宏之能够走向描写性自然主义新画风,可能缘于他与欧洲绘画的接触。根据记载,西洋画在 16 世纪末到 17 世纪初时,即已在中国流传,而高居翰发现张宏画作中的透视感与构图方法都与当时在中国流传的西洋画有高度相似之处,而这在中国传统中是极其罕见的。

⑩[英]柯律格:《明代的图像与视觉性》,第 83 页,北京大学出版社,2011 年版。

⑪⑫⑬⑭⑮沈从文:《关于西南漆器及其他》,《沈从文全集》27 卷,第 28 页,第 30 页,第 20 页,第 23 页,第 23—24 页,北岳文艺出版社,2002 年版。

⑯⑰⑱⑲沈从文:《水云》,《沈从文全集》12 卷,第 114 页,第 112 页,第 129 页,第 121 页,北岳文艺出版社,2002 年版。

⑳沈从文:《潜渊》,《沈从文全集》12 卷,第 32 页—33 页,北岳文艺出版社,2002 年版。

㉑[奥]德沃夏克著、陈平译:《作为精神史的美术史》“译者前言”,第 7 页,北京大学出版社,2010 年版。

㉒关于沈从文小说叙事笔法的特征与变化,笔者在《“边城”及其之后:沈从文湘西书写中伦理图景的现代转变》与《试论 1940 年代沈从文的内向性书写:法朗士的影响兼及〈看虹录〉、〈摘星录〉的版本流变》中已经做过比较细致的探讨,故而此处不赘言,详见《文艺理论研究》2012 年第 6 期与《现代中文学刊》2014 年第 2 期。

㉓关于物质文化史写作的叙述方式,李青果在《读书、收藏、“日知录”与学人影响——论沈从文先生的学术养成》中注意到沈从文关于《中国古代服饰研究》的自述,参见其论文第 71—72 页。

㉔顾颉刚:《当代中国史学》,第 118 页,上海古籍出版社,2006 年版。

㉕殷曼婷:《“艺术界”理论建构及其现代意义》,第 13 页,社会科学文献出版社,2009 年版。

㉖沈从文:《〈艺术周刊〉的诞生》,《沈从文全集》16 卷,第 467 页,北岳文艺出版社,2002 年版。

[作者单位:上海师范大学文学院]

责任编辑:范智红