

古代散文意象創造 的最高成就

——晚明小品意象研究

徐 艷

意象是文學性存在的重要標誌，正如克羅齊在《美學原理·美學綱要》一書的開篇所宣稱的：“知識有兩種形式：不是直覺的，就是邏輯的；不是從想象得來的，就是從理智得來的；不是關於個體的，就是關於共相的；不是關於諸個別事物的，就是關於它們中間關係的；總之，不是關於意象的，就是概念的。”^{〔1〕}其所說的知識的兩種形式就是藝術與科學，而藝術與科學相區別的標誌即在於前者是以意象為單位的，意象體現了藝術的“直覺”性、“想象”性、“個體”性，是藝術性存在的標誌。對於作為語言藝術的文學而言，意象可以說是衡量作品文學性的重要尺度。

但在中國古代傳統文人眼中，意象似乎是詩歌的專利。雖然意象曾普遍存在於吸取詩歌創作經驗的辭賦、駢文中，而在唐宋古文革新六朝駢文的歷史進步中，前者在某種程度上超越後者嚴格韻律規則對語言組織之限制的同時，也疏遠了後者以韻律為橋梁而包含的類似詩歌的意象創造及以意象為中心的抒情性，而以載道為寫作宗旨，此後，在正統文學觀念中，意象就成為詩歌的專利。與之相比，晚明小品不僅將意象創造重新置於核心地位，且以較為散體化、個性化的語言形式創造出比古代詩歌及辭賦、駢文更具彈性空間的意象。這種以較為自由的語言形式創造出的意象，使古代散文在其自身文類特徵基礎上煥發出抒情的光輝。在這樣的意

義上，晚明小品的意象創造代表着古代散文意象創造的最高成就，並成爲其後尋求散文文學性發展的五四白話散文的歷史濫觴。

此外，關於什麼是意象，在現今研究中尚存在外延含糊的現象，研究者大多就其情與景會的特徵而略加引申。筆者以爲，意象的創造有賴於獨特的語言方式，是通過富有想象力的語言組織，對客觀事物分解、提取、變型、重組，創造出具有情感喻示力的“像”，以“像”表“意”，由此而達到對於審美情感的表現。本文對晚明小品意象的分析將着眼於以“像”爲中心的語詞群的分析，分析語言以怎樣的組織方式達到對於客觀之“像”的超越，重塑出主觀之“像”，以及該“像”具有怎樣的喻示“意”的潛能，由此揭示晚明小品達到“性靈”之“獨抒”（袁宏道《小修詩敘》，《錦帆集》卷二）的深層文體原因。

一、以唐宋古文為代表的傳統古文 意象特徵的考察

以唐宋古文爲代表的傳統古文以“載道”爲主要寫作宗旨，在以此爲中心而形成的文體規範體系中，意象的創造是被忽略乃至抑制的。意象既不同於理性化的概念，也不同於客觀的事實，而是主客觀相結合的產物，使情感借塑造事物得以表現，且“像”和“意”之間具有較大聯想空間，能傳達出一種無法指名、不可言說的具有彌漫性的豐富情感內涵；而以唐宋古文爲代表的傳統古文正具有與之相反的理性化、客觀性創作原則，所謂“文所以爲理耳”（韓愈《送陳秀才彤序》），“知古明道，而後履之以身，施之於事，而有見於文章而發之，以信後世”（歐陽修《與張秀才第二書》），即以載道明理爲目的而要求語言具有“知”、“明”、“信”等特徵，這樣的語言要求與意象朦朧彌漫的內容特徵是相距甚遠的。

寓情於景是意象最常見的構成方式，而以唐宋古文爲代表的

傳統古文由於並不以個人情感表現爲主要目的，而以載道爲宗旨，此類可以寄寓情感的景物便不再成爲描寫重點。其遊記作品不多，爲亭臺樓閣所作“記”中的景物描寫也較簡略，往往無法構成成功意象。《游褒禪山記》就是王安石文集中的唯一一篇遊記，該文前半部分記游，後半部分說理，說理部分闡述了理想越高遠，越需有堅強意志、過人精力，且需不計成敗的道理，前半部分着重於“余與四人”半途而廢的遊歷的記載，所見景物在文中只是以簡略筆觸帶過，顯示出頗爲着意地對此道理闡發的迎合，這種描寫就以相對單純的理性內容爲中心而較大幅度地擠壓和簡化了景物美感帶來的豐富感受，而後者正是意象創造的生命。與之相比，歐陽修《豐樂亭記》中的景物描寫稍具抒情色彩，文中景物描寫共有兩處，“其上則豐山，聳然而特立；下則幽谷，窈然而深藏；中有清泉，潏然而仰處”，“既得斯泉於山谷之間，乃日與滁人仰而望山，俯而聽泉。掇幽芳而蔭喬木，風霜冰雪，刻露清秀，四時之景，無不可愛”，但所抒發的“樂”的情感卻帶有較強的理性化特徵，是爲了表彰“上之功德”及刺史之“與民同樂”，是一種職能化、道德化情感，景物描寫語言之簡略、規則體現出與此一致的客觀、內斂特徵，同樣有異於以個性化情感表現爲目的的意象創造。

與景物描寫之偏枯相比，對《春秋》、《左傳》、《史記》等史傳的沿承是以唐宋古文爲代表的傳統古文的重要傳統，人物因此而成爲描寫重點。史傳傳統和載道宗旨結合在一起，使其人物描寫具有較強的理性化、客觀性特徵。如歐陽修《尹師魯墓誌銘》的簡略行文方式即典型體現了這一點，甚至因此而遭到尹師魯家屬的不滿和其他人的指責，歐陽修又專門寫了《論尹師魯墓誌》對之加以說明。由於並非以感染讀者爲目的，而以客觀告知爲目的（二文反復出現關於人們之“知”與“不知”的論述，並以此作爲文章寫作所依據的準則），自然只需將事情說清楚，越精簡越好，比如，《尹師魯墓誌銘》中被《論尹師魯墓誌》稱爲“備言”的“師魯歷貶”，也只是—

份極為簡略的師魯履歷表，作者對於尹師魯之歷貶的同情極為含蓄。且其告知的是“天下之人”，一個最為廣泛的群體告知對象，這使該文仿佛成為一個廣場宣讀的文件，而非斗室沉湎的文學作品，故並不著意於個性化表現，而更重視所言之客觀性，及其包含的理性化原則，如《論尹師魯墓誌》篇末論辯“若作古文自師魯始，則前有穆修、鄭絛輩，及有大嵩先達甚多，不敢斷自師魯始業”云云，既體現了嚴格的歷史記載的客觀標準，又如《論尹師魯墓誌》中反復以孔孟這些作為“道”之實現楷模的聖人相擬，體現了以“道”為皈依的理性化人物評價標準，而此類描寫方式皆有異於意象之感性化、主觀性特徵。

此外，比喻是一種具有較強的形成意象之潛力的修辭手法，如果喻體能喚起豐富的情感聯想，成為喻示“意”之“像”，那麼，比喻就有可能轉化為意象。在以唐宋古文為代表的傳統古文中，比喻使用並不少見，但理性化和客觀性特徵往往使其內涵較為單一，阻礙了向意象的轉化。蘇軾是唐宋古文家中善用比喻的作家，其所使用的比喻就體現了有關特徵，如《放鶴亭記》曰：“彭城之山，岡嶺四合，隱然如大環，獨缺其西十二，而山人之亭適當其缺。”喻體“大環”就主要用於客觀的形狀說明，而較少喚起情感的聯想空間。又如《續歐陽子朋黨論》曰：“君子如嘉禾也，封殖之甚難，而去之甚易。小人如惡草業，不種而生，去之復蕃。”“嘉禾”、“惡草”的喻體主要用來說理，其可用以喻示道理的成分都被作了清洗闡發，這也使喻體很大程度上失去了在與喻旨的對照映襯中產生豐富內涵的可能。

二、晚明小品成功的意象創造

晚明小品以個體性靈的表現代替了以唐宋古文為代表的傳統古文的載道宗旨，意象的創造成為其性靈表現的重要途徑。江盈科《敝篋集引》中這樣轉述袁宏道之語：“夫性靈竅於心，寓於境。

境所偶觸，心能攝之；心所欲吐，腕能運之。……以心攝境，以腕運心，則性靈無不畢達，是之謂真詩”（《雪濤閣集》卷八），“性靈竅於心，寓於境”即指出了情景交融的意象創造是性靈表現的重要途徑，且意象創造還須有相應的感受能力（“心能攝之”）及語言表現能力（“腕能運之”）。袁宏道大力推崇的“如山上之色，水中之味，花中之光，女中之態，雖善說者不能下一語，唯會心者知之”的“趣”（《會心集敘》，《解脫集》卷三）的境界亦近於意象之不可言說的内容特徵，與司空圖“藍田日暖，良玉生煙，可望而不可置於眉睫之前”（《與極浦書》）的意象比擬極為相近。袁宏道小品中大量的意象創造正建基於此，其《錦帆集》受到江盈科這樣的評價：“君詩詞暨雜著載在茲編者，大端機自己出，思從底抽，撫景眼前，運精象外。”（《雪濤閣集》卷八）“撫景眼前，運精象外”就主要指意象的結撰，意象在這裏已不再是詩歌的專利，而為“雜著”和“詩詞”所共有。對意象創造於文章中重要地位的認識，還可見於譚元春的有關論述，如其認為“文之妙在縹緲依稀之間”（《夕嵐草序》，《鵲灣未刻古文》譯），此特徵即契合於意象內容之彌散朦朧，譚元春還於此視域中領會前人文章，認為酈道元《水經注》以“囚捉幽異，掬弄光彩”的景物感受“力致其空濛蕭瑟之情”（《刻水經注批點序》，《鵲灣集》卷三），當主要着意於其中幽渺的意象創造。正因為晚明小品作家具有對意象創造的深入理解和普遍追求，故陳繼儒在總結當時小品之興起時，以“法外法，味外味，韻外韻”概括小品特徵，準確揭示了小品之所以能“芽甲一新，精彩八面”（《文娛序》），其原因主要在於意象創造所帶來的獨特情感魅力。

晚明小品中的意象創造是不拘一格的，下文將其大致分為場景式意象、行為式意象、比喻型意象三類，對其不同於前文描述的以唐宋古文為代表的傳統古文之景物、人物描寫及比喻使用的意象創造方式作具體闡釋。

（一）場景式意象：

所謂場景式意象，是指通過數個物像（間有人事）等選擇組合，以構成一個場景，在場景的整體中，單個物像（或個別人事）不再是自足的客觀存在，而是在與其他物像（或人事）的對照映襯中共同表現着主觀的情感。

在晚明小品的場景式意象構成中，場景獲得情感表現力的原因首先在於對紛紜混沌的客觀場景作細緻分解，以提煉出獨特的物像，這樣的物像往往是意象的中心。李日華是晚明一位具有多方面藝術修養的小品作家，其《書冊散語》曰：“立夏日，兒童繞鄰乞米，拔籬筍，寸斷之，雜煮，做百家飯，老幼分啖，云可一夏無疾。村民亦競採草木嫩莢，揉粉製饅餌相饋遺。時梅已如彈含，桃亦熟，殷紅可愛。吳茶焙成，新酒初壓，濃綠陰森。中颺風忽來，有百和香氣，不辨是何種花，悠然當之，消受無極，真歲時之佳侯也。”（《恬致堂集》卷三十九）以立夏日為中心，文中選取了“兒童”、“村民”乃至“梅”、“桃”、“吳茶”、“新酒”、“濃綠”諸物像與人事，尤其是“中颺風忽來，有百和香氣，不辨是何種花”的物像選取，在這樣的場景中是最為微弱的存在，卻以多於描述其他事物的文字加以描述，終而流貫於其他事物中，使它們凝聚在一起，成為共同表現立夏日帶來的清新美好感受的成功意象。

得到個性化描寫的物像也具有凝聚物像群而組合為意象的功能，王思任是晚明小品作家中致力於遊記創作的佼佼者，其遊記常通過對物像光、色的創造性表現而構成場景式意象，如《小洋》一文中這樣描寫傍晚光景：“落日含半規，如胭脂初從火出。溪西一帶，山俱似鸚綠鴉背青，上有猩紅雲伍千尺，開一大洞逗出，縹天映水，如綉鋪赤瑪瑙。日益昃，沙灘色如柔藍解白，對岸沙則蘆花月影，忽忽不可辨識。山俱老瓜皮色，又有七八片碎剪鵝毛霞，俱金黃錦荔，堆出兩朵云，居然晶透葡萄紫也。又有夜嵐數層斗起，如魚肚白，穿入出爐銀紅中，金光煜煜不定。”（《王季重十種·遊喚》）正如着重處所標誌，文中場景被各種絢爛色彩充盈，這些色彩不僅明

媚，且所表現的文字亦極個性化，如“胭脂初從火出”，以胭脂之殷紅加上火之光亮，比擬落日之光色，極為傳神，又以“柔藍懈白”寫沙灘色，在“柔”與“懈”的修飾中，“白”和“藍”所傳達的不僅是沙灘的色彩，還包含了沙灘的鬆軟特性。這一繽紛而個性的光感世界構成具有強烈感染力的場景式意象。

在晚明小品場景式意象的結構中，如何將不同物像組織成爲一個場景，使其在有着共同情感指向的前提下豐富、個性地表現情感，亦凝聚了作者想象力的用心經營。如袁宏道《晚遊天橋待月記》中包含這樣的意象：“余時爲桃花所戀，竟不忍去。湖上由斷橋至蘇公堤一帶，綠煙紅霧，瀰漫二十餘里。歌吹爲風，粉汗爲雨，羅紉之盛，多於堤畔之柳，艷冶極矣。”（《解脫集》卷三）其中物像都具一種擴張感：柳色之“綠”、桃色之“紅”本該靜止於樹梢枝頭，以“煙”、“霧”刻畫，表現了視覺上的擴張；“歌吹爲風”採用了通感手法，將聽覺中的“歌吹”寫成可以身受之“風”，是對“歌吹”感受範圍的擴張；以“雨”喻“汗”，是程度的誇張；“堤畔之柳”與“羅紉之盛”的映襯比較，以不同事物的組合構成更具整體性的蔓延的空間感受。統一的擴張感將諸物像緊緊連接在一起，使物像的不同特徵匯聚爲場景的整體魅力，成功表現了場景帶給人的四射的明麗及蔓延的“艷冶”之感。

（二）行爲性意象：

如果說，在場景式意象中，“像”是以景物爲中心的多個物像同時組合而成的場景，雖然也會涉及到人物的活動，但只是場景的一個組成部分；行爲性意象則以人物爲中心，通過事像的歷時性組合以表現情感（所謂事像，是指人物的行爲細節），有時也會涉及到景物的描繪，但景物只是作爲人物活動的背景而存在。

和場景式意象的構成一樣，對事像的提煉選取也是行爲性意象創造的第一步。晚明小品由於不再以載道爲主要創作目的，個體情感的表現被置於作品的重要位置，與之相應，在事像選取中也

不再局限於經典廟堂的莊嚴整肅，更多日常視角中的真切自然。譚元春即指出當時流行的“以古今人之德業文章，並集於親一人之身”的傳記形式為“不真”（《先府君誌銘》，《鵠灣集》六），張岱更認為要寫出人物的“本面”、“真面”、“笑啼之半面”（《家傳》，《琅嬛文集》卷四），“言其瑜，則未必傳；言其瑕，則的的乎其可傳也”（《附傳》，同上），都表現出對體現人物真實性情的日常化生活行為的關注。這樣的關注在他們的小品行爲性意象的創造中得到體現，譚元春《告亡父文》曰：“父築館寢室之旁，而納兒其中。冬月於老母親熬鑪炙置酒爐間，以備兒舌燥足僵之須，而又窘乏其燈膏，使不得遲眠，雖寒風極雪之夜，亦啓扉竊聽，伺兒隙火。兒取被覆檯，習爲默誦，而始得以免於憂。”（《鵠灣未刻古文》卷一）就以生活化的日常細節將父子間的一脈深情表現得極具感染力。在張岱爲親人所作傳記中，更選取了很多關於人物之“瑕”、“癖”、“疵”的事件，如《附傳》中用以表現三叔個性的兩個主要事件，一爲三叔私吞賄金又巧爲辯解，且借刀殺人，一爲三叔因官場糾紛抑鬱而亡後變厲鬼報復，二者皆非善德之舉，在傳統傳記中作傳者都會爲傳主有所避諱，何況是爲親人作傳，但張岱恰恰就以這兩件事來表現三叔的個性，此既不同於一般傳記之諛美，也不是有意泄憤，而屬有距離的審美觀照，能使描寫對象的真實本性所包含的豐富內涵得以充分顯露。

以真切的事像選取爲基礎，晚明小品的行爲性意象創造中還包含着對所選事像的個性化描繪。鍾惺曾對譚素臣爲魏太易所作行狀有所不滿，認為素臣“與太易密戚死友，而不記其一二細事小語，點染着色，似不得略處反詳之法”（《譚友夏》，《隱秀軒集》卷二十八）。“一二細事小語”、“點染着色”即指對日常化細節的個性化表現，只有這樣纔足以體現出“與太易密戚死友”的素臣對太易的獨特感受。在鍾惺自己所作傳記中，就有這方面的得意之筆，如《蔡先生傳》中有這樣的文字：“歲遊學，十九在外，配陳安人，以紡

木綿佐食。是時伯子復一，年十二矣。依紡車下，伏而誦《史記》。伊吾汨汨，從車聲燈影中出。公歸聞之，而喜可知也。”（《隱秀軒集》卷二十一）其中“伊吾汨汨，從車聲燈影中出”即屬鍾惺看重的被“點染着色”的“細事小語”，生動表現了陳安人所營造的簡樸而和融的家庭氛圍。譚元春曾對此備加讚賞，認為“其入陳安人最有法”，而“此一事差有功於傳耳”（《跋樂至知縣蔡先生傳》，《譚元春集》卷二十九）。

以上這些真切而有個性的事像以情感表現為中心組織在一起，就構成了晚明小品的行為性意象。如袁中道《劉玄度雲在堂集序》中的以下意象：“初，玄度與予最相洽，每會輒極言肺腑，凡妻子所不得聞者，予兩人皆可吐露。歲乙卯，邀予同上公車。八月，次沙頭待予同行。已而病，謂逆旅主人曰：‘小修何不至？可為我江干望之。’病極，猶喃喃，而予不知也。竟不起。予至沙市，逝已二日矣，哭之絕痛。予業以治裝北行，不及送其櫬還，至丙辰，叨一第，乞假歸。十餘日，即走宣都吊之。敝幄暗室，風燈明滅，冷氣逼人。嗣事頗有紛紜，予言之當事，稍有緒。”（《珂雪齋集》卷十一）文中諸事像被緊湊地貫穿在時間的縱軸上，由“初”對以前交往的概括，到“歲乙卯”、“八月”這些與玄度去世較為接近的時間段落中二人的形影不離，到“已而病”、“病亟”的接近死亡邊緣的時間片斷玄度對自己的想念，隨後是“逝已二日”、“治裝北行”、“丙辰”、“十餘日”的時間過程中自己對玄度的懷念，這樣的事像組合將客觀的時間過程改變為充溢着感傷的情感流動過程，極具感染力。

（三）比喻型意象：

和場景式意象、行為性意象不同，在比喻型意象中，並不要求多個物像或事像的組合，而是通過喻體的創造，由喻體和喻旨間的對照產生一虛擬的、能引起豐富情感聯想的“像”，由此而構成意象。

在晚明小品的比喻型意象中，富有想象力的喻體創設是喚起情感聯想的關鍵，這些喻體往往與喻旨的現實意義相差較遠，卻能

以某種微妙的相通，塑造出迷離恍惚的引人聯想的虛擬之“像”。如張大復《與王孺和》曰：“夜攜張仲看月，知足下亦看月也。某語仲月色冷淡，甚似孺和。仲問兩人何似？當似梨花溶溶，不妨清冷。”（《梅花草堂集》卷十四）以獨特的物像“月色冷淡”、“梨花溶溶，不妨清冷”來比擬人，大膽的喻體設置有一種陌生化效果，能在物像和人的比照交融中形成一個水月鏡花般的虛擬之“像”，引發人們以物像之清冷感受人之清韻，又以人之逸緻感受物像之意蘊。

晚明小品的比喻意象還往往通過喻旨後置來增強喻體帶給人的新奇感受，這在王思任小品中尤為常見，如《遊廬山記》曰：“望鄱湖白氣中，有履數點，又如鳧流款款，不見動而見移，半時乃隱者，舟行也。……忽然鉄裂萬丈門開，白雲綿曳，湖氣之青屯如也。三筇幾欲頓折。導僧前去，急喚問之，正是含鄱嶺口。”（《王季重十種·遊廬山記》）先描繪“履”、“鳧”，再點出其對“舟”的比喻關係，先描繪“鉄裂萬丈門開”，再顯露其喻旨“含鄱嶺”，出現在前面的喻體所描繪的仿佛是一些現實的物像，當喻旨出現後，讓人恍然大悟於其虛擬性，從而引起更為強烈地對於喻旨特性的重新感受。

和一般比喻相比，曲喻由於以喻體與喻旨一端的相似，推而及於初不相似之他端，這不相似的兩端彼此間具有更大意義的差距，故所構築的虛擬之“像”更加變幻活躍，能夠產生較一般比喻更為寬廣的引起聯想的情感空間。袁宏道在《天池》一文中這樣描繪山巔之石：“山巔有石如蓮花瓣，翠蕊搖空，鮮芳可愛。”（《錦帆集》卷二）將“石”比作“蓮花瓣”，當着眼於二者形狀的相似，更以“蓮花瓣”本不似於“石”的“翠蕊搖空，鮮芳可愛”（其中的“翠”又非蓮花所有，而為樹木蔥鬱的山巔之“石”所有）的特徵進一步表現對“石”的感覺，“石”等物像在這樣的喻體映襯中得到更大程度地轉移，形成一種似石非石，似蓮花非蓮花的撲朔迷離的極為鮮活的物像，這樣的物像已較大程度地疏離了外在形狀的現實交代，而一意於超越的審美感受的表現。

比喻型意象有時也和場景式意象或行為性意象兼容，如鍾惺《中巖記》曰：“大抵喚魚潭以往，行皆並壑，石壁夾之若岸，壑若溪，藤蘿虧蔽壑中若荇藻，老樹如槎，根若石，猿鳥往來若游魚，特無水耳。”（《隱秀軒集》卷二十）文中首先是一場景式意象，又使用了博喻，且博喻中包含着曲喻的衍伸，以“岸”擬夾行之“石壁”，以“溪”擬“壑”，尚着眼於形狀的相近，其後的喻體創設則是以此為基礎的曲喻，即以“荇藻”擬“藤蘿”，以木筏擬“老樹”，以“石”擬“根”，以“游魚”擬“猿鳥”，尤其是“特無水耳”，表面是對喻體與喻旨間不同的點醒，實際是欲為喻旨增添更多的屬於喻體的內涵。以這樣的比喻系列充盈於場景式意象中，構築了喻旨和喻體的兩個系統的場景，在彼此虛實相生、若有若無的多重對照中，表現出獨特而豐富的審美感受。

此外，以人為喻體的擬人意象能將喻旨向更富生命活力的“像”轉移，表現出活躍生動的情感內涵。袁宏道《初至西湖記》中這樣描繪西湖給人的感受：“山色如娥，花光如頰，溫風如酒，波紋如綾，纔一舉頭，已不覺目酣神醉。此時欲下一語描寫不得，大約如東阿王夢中初遇洛神時也。”（《解脫集》卷三）擬人的博喻和場景式意象融合在一起，西湖之場景被扭轉為多方散發女性魅力的夢中偶像，景物和觀賞者之間的關係被扭轉為與夢中情人之初遇，景物帶給人的感受被渲染得極為濃烈。由通感構成的意象更能創造出引起各種感覺器官通感聯覺的虛擬之“像”，由於這種“像”能喚起審美心理場之整體效應，故和一般比喻相比，具有更強的構建深入、幽微的審美感受的能力。譚元春小品即擅長於此，其《遊南嶽記》曰：“行三十里，過嶽坊，雜木亂植，新葉洗人。……舉頭見山崖間，忽忽搖白光者，水簾也。……過潭無不泉者，左右交相生，或左右隱，或左右微斷，惟玉板橋左右回，草木陰其響。離橋南折，頻上綠影，小憩半山亭，遊者頗自足。……惟一入丹霞寺，棟宇飄落，若欲及客之身。”（《鵲灣集》一）以可“洗人”之流水狀“新葉”之色，以

“忽忽”之聲寫“白光”，以“陰”物者“陰”“響”，以無形之“綠影”爲可“上”之物，將視覺中的“棟宇飄落”之勢，寫作觸覺中的“若欲及客之身”，都構成了通感意象，這些通感意象密集組合在一起，使全文意致深曲迷離，幽微恍惚，具有極爲空靈悠遠的引人聯想的空間。

三、五四白話散文意象創造的濫觴

通過以上分析，可對晚明小品創造意象以表現個性化審美情感的語言組織狀況有一大致瞭解，舒展、個性的意象創造使晚明小品成爲古代散文個性化水平的重要發展，並爲以後具有更爲鮮明而現代的個性色彩的五四白話散文意象創造提供了歷史基礎。

在五四白話散文創作中同樣包含着以詩爲文的傾向，周作人即以“詩與散文中間的橋”界定“美文”，以此規定其“藝術性”（《美文》），後來李素伯在《什麼是小品文》中又強調了周作人的這一界定，認爲周作人“所謂藝術性的散文詩似的美文，實就是小品文，而從‘它實在是詩與散文中間的橋’的一句話裏，也很可參得所謂小品文的內容的朦朧的意態”。這種對於散文之詩性的腔調，就包含着對作爲詩歌之標誌的意象創造的揭示。後來沈從文在《習作舉例》中談到五四美文寫作時，也指出“敘事入畫”及“散文中具有詩意或詩境”都“是當時的一種風氣”，揭示了意象創造對於美文的重要性。郁達夫《清新的小品文字》一文體現了和周作人、沈從文一致的對美文之以詩爲文特徵的洞察，認爲“小品文字的所以可愛的地方，就在它的細、清、真的三點”，“中國舊詩詞裏所說的以景述情，緣情敘景等訣巧，也就在這些地方”，文中還指出，當時小品文與古代小品文在意象創造方面是相通的，“周作人先生，以爲近代清新的文體，肇始於明公安、竟陵的兩派，誠爲卓見”，文中又舉了“氣味”同公安、竟陵差不多的清代史震林《西青散記》中的片斷作爲例證。在說到英國 essay 對當時小品文發展的影響時，郁達夫

認為其與中國傳統小品文之“氣味”雖較為接近，但“往往還脫不了講理的 philosophising 的傾向，不失之太膩，就失之太幽默，沒有東方的小品那麼清麗”，而這種“清麗”的來源，主要即在於“細、清、真”之意象創造，這種對當時小品文於意象創造方面之歷史繼承的體悟是極有眼光的。

冰心散文被郁達夫稱為其“清麗，文字的典雅，思想的純潔，在中國好算是獨一無二的作家了”（《中國新文學大系·散文二集導言》），周作人則指出其“很像公安派”之“輕心透明”^{〔2〕}，不管是“清麗”，還是“清新”，意象的成功創造在其中起着非常重要的作用，而其意象與晚明小品之一脈相通有時也較顯著，如《閑情》一文中這樣的文字：“除了一天幾次吃藥的時間，是苦的以外，我覺得沒有一時，不沈浸在輕微的愉快之中。庭院無聲，枕簟生涼，溫暖的陽光，穿過葦簾，照在淡黃色的壁上。濃密的樹影，在微風中徐徐動搖。窗外不時的有好鳥飛鳴。這時世上的一切，都已拋棄隔絕，一室便是宇宙，花影書生，都含妙理。是一年來最難得的光陰呵，可惜只有七天！”正如郁達夫所說的，這裏場景構成的“清麗”是很中國化的，其“細”、其“清”、其“真”，與中國古典詩詞意象之韻味固然相近，與以相對自由的語言寫出詩的美感的晚明小品之深韻逸趣更為接近。當然，冰心使用的是更為自由的白話，意象在其中獲得了更加舒展、彈性的表現空間，但以同樣的努力方向為背景，晚明小品意象創造之為冰心等五四白話散文作家意象創造之濫觴，則是毋庸置疑的。

注釋：

〔1〕外國文學出版社，1983年版，第7頁。

〔2〕《中國新文學的潮流》，上海書店影印，1988年版，第52頁。

作者單位：復旦大學中文系