

清代文论选（上）

前言

本书是清代作家有关文学批评论述的选辑，分诗文词论、戏曲论、小说论三类。这里所谓清代，其实是指清代的前中期，不包括鸦片战争之后的时期。

文学批评的风气既有它历史的沿续性及其自身发展的规律，又与时代的政治、经济、学术、美学风尚及文学创作本身有着千丝万缕的关。通过这个选本，我们试图展示出清代文学批评各阶段的大致面貌与它的发展线索。

一

清初文人亲历明清易代的剧变，有的奋起抗清，有的始终不仕新朝，如选在本书中的王猷定、阎尔梅、贺贻孙、朱鹤龄、傅山、莫秉清、释澹归、顾炎武、归庄、王夫之、屈大均、魏禧、邱维屏、吕留良、李渔、金圣叹、陈忱等人，都表现了很高的气节，他们的文学批评也体现了相当浓重的遗民意识。即使那些由明入清而出仕新朝的文人，如当时颇负盛名的江左三大家——钱谦益、吴伟业、龚鼎孳以及周亮工、侯方域等人也大多生活在心理的矛盾与对现实的不满之中，他们的文学思想也都有很深的时代印记。

这一时期的诗文批评大致有以下的特点：

动荡的时代促使文人将视线转注于文学与现实的关。注重文学的时代意义、社会作用，强调诗文

经世致用的目的和提倡批判现实的精神，便成为这一时期文学批评中的主流。如黄宗羲在不少文章中说明了时代风云对文学的影响，他特别强调了剧变的时势能激发文学创作的繁荣，其谢皋羽年谱录注序中说：『夫文章，天地之元气也。元气之在平时，仑旁薄，和声顺气，发自廊庙，而鬯泆於幽遐，无所见奇。逮夫厄运厄时，天地闭塞，元气鼓而出，拥郁遏，空愤激，而后至文生焉。故文章之盛，莫盛於亡宋之日，而皋羽其尤也。』他在陈苇庵年伯诗序中认为汉之後，魏晋、唐、宋末是文学的三个高潮时期，而论其原委则：『无他，时为之也。』缩斋文集序则以『阳气在下，重阴锢之，则击而为雷』喻国破家亡之时，刚直不阿的民族气节必然会凝聚成不可抑压的感情火花迸发於诗歌之中。这些都说明他十分重视时代与文学的关。顾炎武则强调『文章须有益于天下』（日知录卷十九），因而他对白居易『文章合为时而著，歌诗合为事而作』二语极为推重，称之为『可谓知立言之旨者矣』（日知录卷二十一），因而顾炎武特别注重诗歌的讽谏议政作用，提倡诗歌反映现实、批判现实的传统。王夫之强调诗歌『兴、观、怨』的社会作用，他提倡比兴手法，也意在发扬诗经、楚辞中批判现实的精神。钱谦益论诗文则揭出灵心、世运和学问三个方面（题杜苍略自评诗文），所谓世运，就是强调时代对文学的影响，因作品反映了现实，便具有史的价值。他的胡致果诗序中强调诗歌记载史实的作用，肯定了『千古之兴亡升降，感戴悲愤，皆於诗发之』。这些议论与黄宗羲『以诗补史之阙』（万履安先生诗序）和杜以为诗可『正史之』（程子穆倩放歌序）的主张相一致。在散文理论中以易堂九子为代表的古文作者也注意文学的社会功效，魏禧就说过：『予生平论文主有用於世。』（俞右吉文集序）以为：『事理不足关 天下国家之故，则虽有奇文，与左、史、韩、欧、阳 立无二，亦可无作。』（宗子发文集序）显然与

顾炎武『有益天下』的要求吻合。

由於时代的风云变幻，自然导致了士人以名节相标榜的风气，故明末清初文人大多强调人品修养，反映在文论中便是十分注重作者与作品的关系。如阎尔梅就以为：『人足以重诗，诗不足以重人。』（泊水斋诗序）显然在诗和人之间后者是更为重要的。杜为：『人即是诗，诗即是人。』（与范仲阁）又说：『夫文章之道，必博极万卷然後深，必矜慎名节然後贵，必审慎出处然後重。』（杜来阁记）可见他注重名节，主张诗格与人格的统一。归庄则说：『夫诗既论其人，苟其人无足取，诗不必多存也。』（天启崇祯两朝遗民诗序）由此出发，当时的批评家大凡都要求诗文表现个人的真实感情，『诗以道性情』便成为许多诗论家标举的口号。如黄宗羲、傅山、归庄、朱鹤龄等人都极其强调性情在诗歌创作中的地位，因为他们认为个人真实感情的表现与反映社会现实是一致的。如黄宗羲所谓的性情就是指压抑者的不平之情，他要求将『一时之性情』上升到『万古之性情』，即主张将个人情感的抒发与反映普遍的社会情绪结合起来。王夫之则要求个人之情与社会风尚、时代精神相契合，所谓『情不能不因时尔』（斋六十自定稿序）。朱鹤龄论诗在主张『本乎性情』的同时，推崇屈原离骚『男女之情通於君臣朋友』的表现手法，也意欲以一己之性情反映君国大事。可见，他们所说的性情，其具体的内涵往往与时代精神、现实内容相结合。这与同样提倡『性情』的明人主张摅发个人的性灵与幽情单绪以及后来袁枚等人意在表现人的各种情感都不尽相同。

由於对时代因素与个人情感的强调，这一时期的文学批评中十分重视『发愤著书』、『穷而後工』的文学传统。现实就是一个战乱频仍、灾祸迭起的社会，文人往往都有相当艰辛和动荡的经历，贺贻孙

说自己：『时值国变，三灾

起

，百忧咸集，饥寒流离，逼出性灵，方能自立堂奥，永叔所谓「穷而後工」

四

者，其在此时乎！」（示儿一）这可以说是一代人的自我表白，此时的文人大多承认世事乱离对文学创作的促进作用。钱谦益称赞国风、小雅、离骚等作品：『结頤於君臣夫妇朋友之间，而发作为身世逼侧、时命连蹇之会。』（周元亮赖古堂合刻序）归庄指出：『自古诗人之传者，率多逐臣骚客，不遇於世之人。』（吴余常诗稿序）朱鹤龄说：『屈、宋之骚些，不至於江潭鰓，则不成；子美之诗，退之、子瞻之文章，不至於夔州流落，潮、惠贬窜以後，亦不能奇且变若是也。』（緜林集序）黄宗羲继承韩愈『鬻愉之辞难工，而穷苦之言易好』的说法，提倡变风、变雅的传统，以为：『向令风、雅不变，则诗之为道，狭隘而不及情，何以感天地而动鬼神乎？』（陈苇庵年伯诗序）汪琬论文也说：『非穷愁不能著书。』（答陈霭公书二）都指出了动乱的社会现实激发与推动文学创作的作用。

明末清初的文学可以说是一种处于逆境中的文学，因而明末清初的文人大多提倡一种沉挚朴茂、悲壮苍凉的艺术境界。钱谦益的虞山诗约序中说：『古之为诗者，必有深情蓄积於内，奇遇薄射於外，轮穗结頤，朦胧萌折，如所谓惊澜奔湍，郁闭而不得流；长鲸苍虬，偃蹇而不得伸；浑金璞玉，泥沙掩匿而不得用；明星皓月，阴云蔽蒙而不得出，於是乎不能不发之为诗，而其诗亦不得不工。』以形象的比喻说明在压抑的环境中产生的作品往往感情郁烈，喷射而出，自然形成了一种苍凉激楚、动人心魄的风格。黄宗羲的缩斋文集序中以『高厉遐清』形容其弟泽望的诗文，也以形象的比喻推尊清刚介特、孤傲悲慨的艺术风格。朱鹤龄的緜林集序则最典型地体现了这种审美趣味。他以秋光胜春色来表述了自己的看法：『吾怪夫今之人徒知天桃弱柳，献媚春畦；而不知冻树丹青，寒山锦

，尤

可观而可乐也。』显然意

在标榜渊深朴老、悲壮凄寒的境界。

在文学的继承与取法对象方面，明末清初的作家往往持不主一格、兼取众长的态度。因明人各立门户、党同伐一的流弊已为人们深恶痛绝，不少人以为这种党争导致了明代的衰亡，故门户之争、摹拟剽窃之风已为士人所不齿。黄宗羲以为：『古今志士学人之心思愿力，千变万化，各有至处，不必出於一途。』（诗·题辞）顾炎武也主张诗文代变，反对摹拟，其日知录中特别揭出『文人摹拟之病』，『文人求古之病』，可见其论文也忌摹拟因袭。王夫之则以为『立门庭者必轻』（夕堂永日绪论·内篇），批评明代七子及矫正七子的竟陵派『立一门庭，则但有其格局，更无性情，更无兴会，更无思致』（同上）。傅山反对作诗拘泥古法，不知变通，以为『法本法无法，法尚应，何况非法？』（杜遇徐论）周亮工则抨击明人互立门庭的陋习，对七子及公安、竟陵都加诋讟。

在诗歌的取法对象上，清初文人不同於明人的局限，如钱谦益一反多数明人『诗必盛唐』之说，主张兼取宋诗而另辟蹊径，提倡『转益多师是汝师』的态度，他与黄宗羲都极推重宋末的谢翱、林景熙、汪元量等人的诗，这虽然出於精神上与南宋遗民的默契，但客观上启迪了清代提倡宋诗的风气。其时又有冯班等人的标举晚唐，提倡西；也有吴伟业等人继承七子，崇尚盛唐；又有方文、贺贻孙、阎尔梅等人倾心陶靖，提倡高格。但当时较普遍的祈是崇杜，如顾炎武、朱鹤龄、傅山、吴伟业、任源祥、申涵光、金圣臧都推重杜甫的诗，即使所谓宗宋的钱谦益与黄宗羲也都肯定了杜甫诗歌的现实精神。在散文理论上，由於当时对七子流弊与公安、竟陵文风的不满，古文学家大多趋於唐、宋散文，如钱谦益、黄宗羲於明代文家最重归有光、侯方域、魏禧、汪琬等人尊唐、宋八大家而秦、汉，都说明了这种风气的转变。故四库

提要尧峰文钞中说：『古文一脉，自明代肤滥於七子，纤佻於三袁，至启、禎而极敝。国初风气还淳，一时学者始复讲唐、宋以来之矩。』

二

如果说明末清初的文人较注重於文学与社会、文学与作家及文学的继承等外部关 的讨论，那麼康熙、雍正时期的批评则带有更多地讨论文学本体的倾向。这一时期是清朝的鼎盛时期，当权者要求以传统的儒家思想和道德标准来维护自己的统治。一方面以博学鸿词科、官修图书等途径来笼络和利用饱学之士；一方面大兴文字狱，以血腥的杀戮来钳 思想，统一言论。在这样的环境中文人自然对现实问题噤若寒蝉，而且随着政治稳定而出现的文学繁荣，要求对文学的艺术特徵与创作手法等问题加以理论总结，於是着意於诗文的格律声色与风格气耻的讨论也就盛行起来了。

入清以後 活跃於诗坛的『国初六家』（施闰章、宋琬、朱彝尊、王士禎、赵执信、查慎行）直到身历康、雍、乾三朝的沈德潜，可以说是这时期诗歌创作及诗歌理论的代表；康熙、雍正间驰骋於文场的桐城派前期作者戴名世、方苞、刘大鏞则代表了散文风尚的转变；康熙时兴盛起来的词学，使冷落了近四百年的词坛也现出生气，朱彝尊、陈维崧、纳兰性德及厉鹗等人已开了清代词学复盛的风气。

王士禎的神耻说是康熙年间影响最大的诗歌理论，他的主张已显然不同於明末清初遗民诗人的意见，而反映了所谓的盛世之音。陈维崧的王阮亭诗集序就说渔洋之诗『温而能丽，娴雅而多则，览其义者，冲融懿美，如在成周极盛之时焉。』并以为此种诗风体现了当时稳定的政治和醇厚的风俗：『阮亭先生既振兴诗教於上，而变风、变雅之音渐以不作。』徐乾学的渔洋山人绩集序中也说：『读先生之诗，

有温厚平易之乐，而无崎岖艰难之苦，非治世之音能尔乎？」由於时世不同，王士禛的创作与理论一变更前代风尚，不再以慷慨激越、号呼跳踉相标榜，而转入一种清幽淡远、典雅含蓄的风格。俞兆晟的渔洋诗话序中即说：「顾瞻世道，焉心忧，於是以太音希声药淫哇，习唐贤三昧之选，所谓乃造平淡时也，然而境亦从此老矣。」他的标举神髓，宗奉盛唐，推重司空图与严羽，无非是为了倡导这样一种诗风：既要雅正而有风砒，又要冲澹而能蕴藉。这其实王士禛一人的见解，而可以说是一种时代的审美风尚。如较早於王士禛的施闰章也崇尚「温柔淹雅，典丽冲和，如静女花，镂金错彩，要归於自然」

（徐伯调五言律序）的风格。又如吴绮也说过「气擅纵横，觔怀欲兼於澄静；性多沉挚，命意当出以和平」（陈北溟诗集序）的话。与渔洋同时而负盛名的叶燮论诗也尚淡雅，他曾说：「真绚烂则必平淡，至平淡则必绚烂。」（南疑诗集序）即主张诗歌应遣词平易而用意深远，所谓「平淡在貌而绚烂在骨」。

叶氏又说：「诗道千变万化，而变之中有不变者存，请得一言以蔽之，曰：雅。雅也者，作诗之原，而可以画乎诗之流者也。」（汪秋原浪斋二集诗序）可见与王士禛的审美趣味相近。至如叶氏的弟子沈德潜，标举所谓「格调」，其实不离雅正的宗旨。「格调」与「神髓」不无气相通处，沈氏因渔洋曾称他「横山门下尚有诗人」，颇为沾沾自喜，即可见其渊源所自。沈氏虽然在乾隆三十四年下世，但他历经康、雍、乾三朝，而其文学思想也只是康、雍间批评理论的沿续。其唐诗别裁集序中以为：「编诗者之责，能去郑存雅。」标榜自己的唐诗别裁：「大约去淫滥以归雅正，於古人所「微而婉，和而庄」者，庶几一合焉。」他盛称明代何、李的诗，以为能「力追雅音」（明诗别裁集序）。他所谓的雅与平易冲淡的审美趣味也，不矛盾，其乔慕韩诗序说得最为透彻，「风骚以後，五言代兴。汉如苏、李赠答，古诗十

九首，句不必奇诡，调不必铿锵，而缠绵和厚，令读者油然兴起，是为雅音。」因而他对「古澹」的风格给以极高评价，简直与渔洋如出一辙。后来杭世骏标举「清贵」，也与这种审美趣味相近。

与上述诗歌审美趣味相应的，是散文中提倡简洁雅正的文风以及随之而产生的桐城派古文。朱彝尊就提倡文章：「至於体，必极其洁；於题，必择其正。」（答胡司臬书）又如桐城派的先驱者戴名世之论文就力倡平质自然的文风，与清初诸家纵横恣肆的文风迥异。戴氏说：「质者，天下之至文者也；平者，天下之至奇者也。」（章太占稿序）要求文章「率其自然而行其所无事。」（与刘言洁书）於是提出了「雅且清」（答张伍两生书）的审美理想。其时蔡世远纂古文雅正，方苞修钦定四书文，都崇尚清真雅正的标准，这一方面体现了统治者对横议驳杂言论的排斥，另一方面也表明了一种时代的审美风尚。方苞标榜雅洁，意在提倡雅淡简洁而又耐人咀嚼的文风，所谓：「古文气体所贵澄清无滓。」（古文约选序）就是要求文章的内容不芜杂而语言精炼雅驯。及至刘大鏞论文则揭出「神气」，重视文外曲致，其论文偶记中有「文贵远」一条，主张文章应含蓄悠远，意味深长，其中文字纯袭用王士禛蚕尾续文。这说明桐城派的审美理想与神砵说及当时诗论不无相通之处。

康熙年间词学复盛的局面也与标举醇雅的风尚相关联。如朱彝尊就认为词宜於抒发鬲愉之情，表现盛世之音。他说：「昌黎子曰：「鬲愉之言难工，愁苦之言易好。」斯亦善言诗矣。至於词，或不然，大都鬲愉之辞工者十九，而言愁苦者十一焉耳。故诗际兵戈、流离锁尾而作者愈工，词则宜於宴嬉逸乐，以歌眈太平。」（紫云词序）可见他以为词宜歌眈太平。因而，朱氏论词以雅正为归。他说：「昔贤论词，必出於雅正，是故曾詠录雅词、鵷阳居士辑复雅也。」（群雅集序）他的词综发凡中也说：「宋

人选词，多以雅为目……填词最雅，无过石帚。」都表现了他论词尚雅的旨趣。汪森的词综序与朱氏同调，推尊姜夔「句琢字练，归於醇雅」。又如同时的彭孙也说：「填词之道，以雅正为宗，不以冶淫为海，譬犹声之有雅正，色之有尹、刑，雅俗顿殊，天人自别。」（旷庵词序）都体现了词论中崇尚雅正的祈，与当时诗文批评的风气相一致。后来厉鹗论词归於醇雅，以为：「由诗而乐府，而词，必企夫雅之一言。」（群雅词集序）又提倡「清妙秀远」的词风，则更与王士禛的以「神隹」论诗相接近了。

康熙十八年，清政府为笼络士人，开博学鸿词科，一时耆旧宿学几乎尽为网罗。统治者点缀盛世鸿业，组织纂修明史、编纂佩文韵府、古今图书集成等书，由此学风丕变，文人以嗜心学问作为逃避现实的一种途径；同时康熙帝尊奉理学，思想上以儒家经典和宋儒义理为指归。反映在文学批评上则表现为注重学问，尤以经史为根柢的风气。这种风气与上文所说的雅正的审美趣味是一致的。毛奇龄就说过：「朝廷崇儒右文，徵天下稽古好学之士，与之扬誓，然且试其文而示以式，以为时之所准者端在乎是，宜乎诗与文之一归於正。」（苍崖诗序）故当时文人大多注重学养在文学创作中的重要。如施闰章把那些不务学殖而徒事雕饰的人称为「适燕而南辕，如粤而北指者」（诗原序）。朱彝尊则以为「文章不离乎经术」（与武曾论文书），批评严羽「诗有别材」之说：「诗篇虽小技，其源本经史。必也万卷储，始足供驱使。」（斋中读书）陈玉强调文统，主张「以六经为寝庙，以左、史为堂奥，以唐、宋大家为门户」（文统序）。邵长蘅说：「文之源者何？在读书，在养气。夫六经，道之渊藪也，故读书先於治经。」（与魏叔子论文书）万斯同则更明确地说：「经者，文之源也；史即古文也。」（与钱汉臣书）故以为读书宜先经史而後文集，「诚使通乎经史之学，虽不读诸家之集，而笔之所至，无非古文也」。潘

末推尊「根柢之文」，所谓「根柢之文」就是要「穷天人之渊源，闡心性之闡奥，羽翼六籍，综贯百家」

（思古堂集序）。方苞也以为「古文所从来远矣，六经、语、孟，其根源也」（古文约选序例）。厉鹗论诗以

为：「有读书而不能诗，未有能诗而不读书。」（绿杉野屋集序）即使主张神髓的王士禛也认为诗之道

「有根柢焉，有兴会焉……本之风、雅以导其源，以楚骚、汉魏乐府诗以达其流，博之以九经、三史、诸

子以穷其变，此根柢也。根柢原於学问，兴会发於性情」（突星阁诗集序）。这种重学的风气至乾嘉考据

学派的兴起而更趋极端。

这一时期文学批评的另一个倾向就是注重声调格律、章法结构等诗文的具体作法。当时大批诗话的出现就是一个证明，其中还有一些专门探讨诗歌声律的诗话，如王士禛的律诗定体、古诗平仄论、李郁文的律诗四辨、赵执信的声调谱等。这在时人的论述中也屡见不鲜，如毛奇龄就极重视诗歌的声律，针对强调性情而忽视声律的现象，他说：「声律何一非性情？性情所至，即有声无词，尚能动物。」（回陈子）陈维崧论诗则「一贵於境地，二贵於音节」（与宋尚木论诗书）。姜宸英主张诗乐合一，「乐必以诗为本，称诗者亦必言乐，诗与乐一也」（论诗乐）。至於沈德潜标举格调，也十分重视诗歌的形式、音律、属对、句法、章法等因素。

在散文理论方面，方苞、刘大鏞注重散文写作中遣词造句、剪裁详略、谋篇布局及声调音节等问题。方苞所谓「义法」，就是主张文章要有充实的内容和适当的表现形式，但方苞大量阐明义法的文字都是关于「法」的讨论，即文章的具体作法。刘大鏞进而提出文字、音节、神气为文章要素，以为：「学者求神气而得之音节，求音节而得之字句，思过半矣。」（论文偶记）他特别重视音调节奏在文章中的作用，

以此为通向古文堂奥的一把钥匙，这就与当时的诗论相一致了。

三

乾隆、嘉庆及道光初年的诗文批评中既有对前一时期的继承，也有对前一时期的反动。当时的学术界形成了以考据为特点的乾嘉学派，一时士人争以精研经史、博闻强记为尚，因而文学批评中学问化的倾向十分显著。在理论上这首先表现为强调学问和考据的重要。戴震将古今学问之途分为理义、制数、文章三端，而在三者之中他以为：「事於文章者，等而未者也。」（与方希原书）表现出他经学家重道轻文的立场。姚鼐则以为义理、考证、文章三者缺一不可（述庵文钞序），显然是桐城派在新形势下的发展，同时也体现了文章家对文的重视。段玉裁虽承其师戴震之说，但更加注重考据，他说：「窃以谓义理、文章未有不由考得者。」（戴东原集序）可见他与戴震的侧重不同，将考据提到了首要地位。章学诚则提出义理、博学、文章三者统一，在肯定了经史为本的基础上不废文辞的作用。其次，学问化的趋势表现在文学观念的拓展上，如钱大昕就说：「六经子史皆至文也。」（味经窝类稿序）章学诚文史通义中所论的文，其实都是包容史书之文而言的。焦循则以为：「文莫重於注经。」（与王钦莱论文书）可见，由於治经治史风气的盛极一时，文章与经史合一的主张便应运而生。

重视学问的祈 在诗歌理论中也有明显的表现。翁方纲所标榜的「肌理说」可以视为考据学家诗歌理论的代表。他说：「士生今日，经籍之光，盈溢於世宙，为学必以考证为准，为诗必以肌理为准。」（志言集序）他的所谓肌理就是要以义理、考据等内容来充实诗歌的写作，开启了学人之诗的风气。如顾广圻就说：「诗也者，学中之一事，如其不学，无所谓诗矣。」以为「学之所至，诗亦至焉」（江郑堂诗

序），表现了考据家诗论的特点。

一二

与注重学问

趣

的是主张抒写性灵、提倡独创的风气，这主要表现在诗歌理论中，郑燮、袁枚、赵翼、

李调元、张问陶、洪亮吉、宋湘至王昙、孙原湘、舒位等人可以说是这种主张的代表人物。他们代表了一

种否定传统、勇於革新的思潮，同时具有尊重个性、思想解放的特点，带有近代启蒙思想的色彩。他们虽

然轻视学问，但以为诗歌创作不必过多地掉书袋，如袁枚就批评当时以考证为诗的倾向，指出「误

把钞书当作诗」的弊病。郑燮说：「英雄何必读书史，直摭血性为文章。」（偶然作）洪亮吉则批评

「将考证入诗篇」（论诗绝句）的风气。他们一般都重真挚的性情，不屑鞞鞞於摹拟古人。如郑燮批

评当时的诗歌辞赋「扯东补西，拖张拽李，皆拾古人之唾馀，不能贯串，以无真气故也。」袁枚标举「性

灵说」，其关键在於主张诗歌表现真情，他以为诗是「心之声也，性情所流露者也」（蜀何水部）；

樵的话说：「千古文章，传真不传伪。」（蜀戴园论诗书）赵翼则强调诗歌的创新，「不创前未有，焉传借」（郑

後无穷」（读杜诗），故不囿於古人成法，以为「江山代有才人出，各领风骚数百年」（论诗），倡抒写

性灵，「力欲争上游，性灵乃其要」（吟居读书作）。蒋士铨也注重性情，以为「古今人各有性情，提其所以

藉见於天下後世者，於诗为最甚」（锤叔梧秀才诗序），

要

求诗有真意、真气。李调元则强调诗的独创

性，主张「立言先知有我，命意不必犹人」（雨村诗话序），因而他不同於正统的文人，对俚歌俗曲与民间

戏剧表示出强烈的兴趣。洪亮吉、张问陶师承袁枚，其理论也近「性灵」一派。洪氏主张「独向毫端抉

性情」（赵兵备翼以所撰唐宋金七家诗话见示率跋三首），揭出性、情、气、趣、格五端为诗之要素。张问

陶高唱：「文章体本天生，瘤让通才有性情」；「天籁自鸣天趣足，好诗不过近人情」（论诗十二绝

句），他反对规唐模宋，强调『写出此身真阅历，强於古人书』（同上）。宋湘也说：『我诗我自作，自读还赏之。赏其写我心，非我毛与皮。』（湖居後十首）^輕主张抒写真情。法式善、王昙、孙原湘等则提倡参合性灵与学问，欲以学力济性情，体现了学人之诗与诗人之诗结合的祈。

随着批评理论的发展，审美趣味的变化也十分明显。康、雍期间以简洁平和、清远淡雅为尚的风气至此被沉著痛快、质实厚重的审美理想所代替。如郑燮就认为『文章以沉著痛快为最』，显与王士禛、方苞诸人的好尚不侔。他说：『王、孟诗原有实落不可磨灭处，只因为务为修洁，到不得李、杜沉雄。司空表圣自以为得味外味，又下於王、孟一二等。至今之小夫，不及王、孟、司空万万，专以意外言外，自文其陋，可笑也。』（潍县署中与舍弟第五书）他对王、孟清音已有微辞，对王士禛奉为圭臬的司空图也示不满，而『今之小夫』则显指当时主『神髓』者。类似的主张还可以在赵翼的论诗诗中见到：『作诗必此诗，定知非诗人。此言出东坡，意取象外神。羚羊眠角，天马奔绝尘。其实论过高，後学未易遵。诗文随世运，无日不趋新。古疏後渐密，不切者为陈。……是知兴会超，亦贵肌理亲。吾试为转语，案翻老凋轮。作诗必此诗，乃是真诗人。』赵翼对苏轼『作诗必此诗，定知非诗人』的翻案，以及对司空图『象外之象』、严羽『羚羊角』，无迹可寻』的批评，说明他对清空澹远、含蓄不露诗风的不满。袁枚批评前代作者说：『一代正宗才力薄，望溪文集阮亭诗。』（仿元遗山论诗）故其论诗也不主含蓄而旨在动人，不满温柔敦厚而强调兴观群怨。尤其对沈德潜的理论提出了针锋相对的意见，他在答答大宗伯论诗书中举出沈氏『诗贵温柔，不可说尽，又必关人伦日用』的说法而批评道：『此数语有褒衣大衲气象，仆口不敢非先生，而心不敢是先生。』这不仅是对沈氏个人的意见不合，而且可以说是对康熙以来

重雅正、求蕴藉诗论的反动。故袁枚在审美趣味上求畅达明快、真率动人，宁可有失典雅，也要活泼可爱，他说：『凡作诗文者，宁如野马，不可如疲驴。』（随园诗话补遗卷九引左兰城语）

翁方纲则以质实矫『神祉』的空灵，他说：『今人误执神祉，似涉空言，是以鄙人之见，欲以肌理之说实之。』（神祉论上）可知『肌理说』的核心是『实』；他再三揭出黄庭坚『以古人为师，以质厚为本』两句话作为自己数十年论诗之心得；他对宋诗的提倡也基於『唐诗妙境在虚处，宋诗妙境在实处』（石洲诗话）的理论。稍後的潘德輿以为『诗只一字诀，曰厚』（养一斋集卷首），其养一斋诗话中也以质厚作为衡量诗的标准，他在诵芬堂诗序中说：『吾学诗数十年，近始悟诗境全贵质实二字。』可见与翁氏的主张相契合。

在散文理论中渐有以畅达雄肆的审美趣味取代康、雍间清真雅正的趋势，桐城派中之刘大鐸的文风已趋雄肆，他在『贵远』、『贵疏』的同时也提出『贵大』、『贵华』的要求（见论文偶记）。故他的弟子姚鼐，在答鲁蕤非书中以阳刚、阴柔区别文学风格，注意到两种风格的结合，其海愚诗钞序中说：『文之雄伟而劲直者，必贵於温深而徐婉。』故他编选古文辞类纂的标准远比方苞的古文约选来得宽泛。至於他的弟子如刘开，就主张从老、庄之浑古骀荡到山海经、洪范传的怪艳陆离都当『遍观以资其业』（与阮雍台宫保论文书），都说明了好尚放达雄肆文风的趋。由桐城派派生出来的阳湖派也体现了阔肆奇丽文风的发展，其代表人物恽敬、张惠言本长於骈文，为文以博丽酣畅著称，後虽改辙，然终与桐城派诸家不同。恽敬评刘大鐸的文章说：『字句极洁而意不免芜近。』（给章沅南）评姚鼐：『才短不敢放言高论。』（同上）可见他与桐城之趣，即在於对文章的审美标准不同。另一个颇能说明这种倾向的是

对骈文的重视和提倡。骈文本身以华美的文词、整饬的句式代表了一种追求宏衍瑰丽的审美趣味。虽然清初之陈维崧、吴绮、毛奇龄等已发其端，然骈文的蔚为大观还是在学术盛兴后的乾嘉时期，有所谓「八大家」、「十大家」之称，如袁枚、汪中、洪亮吉、孙星衍、孔广森等都擅长骈体。袁枚的胡稚威骈体文序中即以为「骈体者，修词之尤工者也」。骈文家理论上的代表人物是阮元，他作文砒说、文言说，起而与古文家争正统地位，由於他生活到了鸦片战争之後，故本书未录他的文章。

四

清初是我国戏曲批评史上最重要的阶段之一。曲论资料相当丰富，研究的领域相当宽广，涌现出像金圣臧、李渔这样的批评大家，和金批西厢、李著盼情偶记词曲部、演习部这样久负盛名的曲论建构，从而使戏曲批评跨进了一个新的历史时期。

当时戏曲批评的一个特点是戏曲观念由开放趋拘谨，由深沉转为婉致。

金圣臧的戏曲观点闪耀着晚明时代尊重个性、决罗网的思想。他在西厢记警艳总批提出，作者从事戏曲创作，是巧借古人往事「以自传道其胸中若干日月以来，七曲八曲之委折」，说明在戏曲中深层寓骈的仍是作者自己的感兴，强调了作者主体因素对戏曲创作的决定意义。他在读第六才子书西厢记法严厉驳詰了道学先生的「淫书」说，断言西厢记是一部不朽的「天地妙文」，肯定张生与莺莺相爱相欢是人类健康的、合理的追求，洗刷了封建卫道者对这部名著的玷污。但是随着儒家正统思想的逐渐恢复和巩固，个性解放的精神在戏曲领域也像在其它领域一样开始消退，戏曲的封建说教功能重新受到重视，作者拘谨的态度代替了开放的意识。

由於受到鼎革之变的刺激，汉族知识分子普遍产生强烈的心理震荡，即使是一部分出仕新朝的文士也不免在内心烙下惨痛的印记。人们往往通过戏曲来表达故国之思，这些戏曲大都感情深沉。与此相适应，在戏曲理论中形成了寓**饼**之说。吴伟业秣陵春从剧中人物的选择到故事背景的安排，都隐寓着沉痛的沧桑之感。他在序谈到写作此剧是由於『端居无识，中心烦懣，有所**鼎鼎**感慕』，因此它是有感而作的。他又说：『是编也，果有**饼**而然耶？果无**饼**而然耶？即余亦不得而知也。』语言的吞吐之状正传递出作者隐约难明的心。尤侗对新朝的制度有所不满，喜借戏曲抒发怨愤，他肯定写戏『假**饼**故事，翻弄新声，夺人酒杯，浇己**垒**』，於是嘻笑怒骂，纵横肆出，淋漓极致而後已。』（叶九来乐府序）这些怨愤寓**饼**的主张带有特定的时代内容。以後动乱归於平宁，人们的心理与明朝逐渐和谐，戏曲批评中上述深沉的历史——现实意识也成为过去，曲论家开始对追求委婉的风致表现出更高的兴趣。

第二个特点是形成了侧重於戏曲文学性的批评和侧重於戏曲舞台性的批评两大流派，它们分别以金圣臧和李渔为孟出的代表，对深入研究如何创作戏曲都作出了重要的贡献。

金圣臧读第六才子书西厢记法讲的既是读法，同时又是作法，对这一名剧的艺术经验作了许多精当的总结。如人物形象群互相映照，整体结构严密完备，以及『狮子滚球』和寺警评语提到的『移堂就树』、『月度回廊』、『羯鼓解秽』等具体方法，还有大量对细节的透辟分析，这对理解作品、提高创作都有很大的裨益。但是他所关心的主要是剧本的文学性问题，其意见往往也适用於其它文体如诗文、小说的写作。这也是当时许多戏曲评点本比较共同的倾向。

另一派曲论家注意结合舞台演出来探究戏曲的特殊规律。丁耀亢十分强调剧本的演出效果，要求