

清代对立文风融合论^{*}

潘务正

内容提要 对立文风融合是清代文学家普遍的理论追求，清代正统文体诗词、古文、辞赋及骈文理论中，都主张“沉着痛快”与“优游不迫”两大“界限”，亦即阳刚与阴柔两种美学范式的兼容。清人将文风的糅合视为最高的美学境界，对此种美学趣味的追求，体现出他们构建本朝文学自性的雄心。融合理论也是清人总结明代灭亡的教训与文学发展弊端的自然结果，特别是在向往刚柔相济的士风背景下，清代文风亦崇尚对立面的调和。同时，清代文学批评继承传统的辩证思维方式，规避明代文学思想中的偏激色彩，体现出融通意识。对立风格的融合堪称具有民族特色的艺术理论，但清人的创作实践与其理论追求并不相符，此种理论的价值有待进一步评估。

关键词 清代 对立 文风 融合

古代文学审美风格的相反两面在很长时期内以相互独立、互不兼容的状态存在。刘勰根据作家的才、气、学、习四个因素，将风格分为典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡八种，又构成对立的四组，即“雅与奇反，奥与显殊，繁与约舛，壮与轻乖”。其中“反”“殊”“舛”“乖”四字，说明双方存在着巨大的差异，“各师成心，其异如面”^①，因而难以融合为一体。经历长期对峙，南北文风迥异“江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。”偏胜导致不足，“气质则理胜其词，清绮则文过其意”。初唐人士渴望“掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质斌斌，尽善尽美矣”^②。但在崇尚雄壮刚健之风的时代氛围中，理想并未转化为现实。宋代以后，尤其是晚明与清代，对立风格的融合逐渐成为主流。然而在晚明之前，这种观点主要是就具体作家作品而言，直观感受的成分居多，还未上升到理论自觉的层面。晚明以降，人们开始有意识地从理论上探讨对立文风融合的问题。清代文学批评是批评史上集大成的时代，这种融合倾向也是集大成的体现之一。在清代正统文学体裁诗词、古文、赋及骈文理论中，都贯穿着对立文风融合的观念。

一 两种美学范式的兼容

清代对立文风的融合，可以概括为阳刚与阴柔这两种美学范式的兼容。文学审美风格的划分由简而繁，从刘勰《文心雕龙·体性》的八类到严羽《沧浪诗话·辨体》的九品，再到元明的“二十四品”，种类越来越多。严羽将这些类别归纳为两种范式，即“优游不迫”与“沉着痛快”^③，前者相当于阴柔之美，后者相当于阳刚之美。这两种范式构成“两大界限”，不仅可以将来众多的诗人与诗

* 本文为国家社会科学基金一般项目“沈德潜年谱长编”（项目编号16BZW086）阶段性成果。

① 范文澜《文心雕龙注》卷六，人民文学出版社1958年版，第505页。

② 魏徵《隋书》卷七六《文学传序》，中华书局1973年版，第6册，第1730页。

③ 郭绍虞《沧浪诗话校释》，人民文学出版社1961年版，第8页。

体“包举无遗”(《沧浪诗话校释》引陶明澹语,第9页),也可适用于文学乃至一切艺术风格,曾国藩由刘墉《清爱堂帖》悟出“文人技艺佳境有二”,即雄奇与淡远,“作文然,作诗然,作字亦然”^①。也就是说,一切艺术的审美风格、美学趣味都可以归纳为这两种范式。

“优游不迫”与“沉着痛快”一直以对立形态存在于文学理论及创作之中,正如王士禛所云“自昔称诗者,尚雄浑则鲜风调,擅神韵则乏豪健,二者交讥。”^②雄浑、豪健即“沉着痛快”,风调、神韵即“优游不迫”。在王士禛看来,这两种范式长期处在“交讥”之中,尚雄浑者一味追求豪健,擅神韵者一味讲究风调,二者是对立的^③;而王士禛则努力将两者融为一体,从而形成一种新的美学风貌。这种融合的观点,清代不仅倡言者众,且在诗词、古文、赋、骈文等文体的理论中都能见到。

两种范式的融合是清代诗论家比较一致的追求。四大诗论家王士禛、沈德潜、袁枚及翁方纲,无不懂憬此种境界。王士禛倡导的神韵诗学,是希望改变传统的雄浑豪健与风调神韵的对立状况,力求在神韵中糅合豪健的因素,或在雄浑中流露风调之美。二者的调和,形成他所说的“见以为古澹闲远,而中实沉着痛快”^④的境界。正因如此,在编选《唐贤三昧集》时,他不仅收录王、孟、韦、柳之作,也大量择取高、岑一路的诗篇。但渔洋神韵诗偏于风调之美,雄浑不足;沈德潜提倡格调说,力图于格调中融合神韵。沈德潜赞赏王维诗“饶远韵”,将之视为“正声”,不过他更推崇杜甫,因为《秋兴》《诸将》《咏怀古迹》这类作品“不废议论,不弃藻绩,笼盖宇宙,铿戛韵钧,而纵横出没中,复含蕴藉微远之致,目为大成,非虚语也”^⑤。他将“纵横出没”之中包含“蕴藉微远之致”的风貌,视为杜诗集大成的体现,可见其对两种范式融合的推重之意。翁方纲《神韵论上》的核心观点是“格调即神韵”^⑥,显然其肌理诗学也建立在两种范式融合的基础之上。袁枚性灵诗学也关注于此,他说:“诗虽奇伟,而不能揉磨入细,未免粗才;诗虽幽俊,而不能展拓开张,终窘边幅。有作用人,放之则弥六合,收之则敛方寸,巨刃摩天,金针刺绣,一以贯之者也。”^⑦他无比向往奇伟与精细、幽俊与开张的糅合,亦即“巨刃摩天”的豪壮与“金针刺绣”的细腻相统一。

清代词学也是如此。举凡前代对立的风格,清代词学家都主张融合。自宋代以来婉约与豪放两种词风处在互讥之中,清初曹溶却力求“以香艳之句,发豪宕之怀”^⑧。其表现的层面是香艳婉约的,而抒发的情怀则是豪放遒宕的。为此他又提出“姜、史、辛、刘为一器”^⑨的理想,力求合婉约与豪放为一体。曹溶之后,彭骏孙《词藻》也“欲使苏辛、周柳两派同归”。陈廷焯虽反对彭骏孙将柳永纳入,但也肯定“苏辛与周秦,流派各分,本原则一”^⑩。他们强调婉约与豪放二派本源上的相同,实际

① 曾国藩《曾国藩全集》,岳麓书社1987年版,第16册,第632页。

② 王士禛《王士禛全集·蚕尾续文集》卷二〇《跋陈说岩太宰丁丑诗卷》,齐鲁书社2007年版,第3册,第2313页。

③ 钱锺书云“神韵非诗品中之一品,而为各品之恰到好处,至善尽美。”(《谈艺录》,中华书局1984年版,第40—41页)钱先生将王士禛的神韵等同于严羽所说的“诗之极至有一”即“入神”,实际上王士禛所言神韵,相当于严羽所说的“优游不迫”,故而他谈“沉着痛快,非惟李、杜、昌黎有之,乃陶、谢、王、孟而下莫不有之。”意为陶、谢、王、孟“优游不迫”的诗风中亦含有“沉着痛快”的成分,二者的融合即王士禛所云“见以为古澹闲远,而中实沉着痛快”。

④ 《王士禛全集·蚕尾文集》卷一《芝廛集序》,第3册,第1780页。

⑤ 王宏林《说诗晬语笺注》,人民文学出版社2013年版,第234页。

⑥ 翁方纲《复初斋文集》卷八《神韵论上》,《续修四库全书》,上海古籍出版社2002年版,第1455册,第423页。

⑦ 袁枚著,王英志校点《随园诗话》卷三,江苏古籍出版社2000年版,第62页。

⑧ 曹溶《倦圃曹先生尺牋》卷上《与项嵎雪》,清含晖阁刻本,第98b页。

⑨ 《倦圃曹先生尺牋》卷上《与李分虎》,第96b页。

⑩ 陈廷焯《白雨斋词话》卷五,人民文学出版社1959年版,第126页。

就是主张两种范式的融合。此外，在张炎词学观念中，清空与质实也是两种相互对立的范式，清人亦企图将之融合。刘熙载云“词尚清空妥溜。……惟须妥溜中有奇创，清空中有沉厚，才见本领。”又云“词之大要，不外厚而清。厚，包诸所有；清，空诸所有。”^①刘氏以“沉厚”置换“质实”，构建清空与沉厚兼有的词风，也是追求两种范式的融合。

桐城派古文理论中一个最重要的内容就是阳刚与阴柔的结合。姚鼐将文风分为阳刚与阴柔两种，他憧憬“统二气之会而弗偏”的“圣人之言”，将阳刚与阴柔的融合确立为最高审美典范^②。姚氏弟子吴德旋亦云“文章之道，刚柔相济”^③。曾国藩承续此一传统，企望“合雄奇于淡远之中”^④的理想文风。他晚年编有《古文四象》，在四象中，太阳气势包含喷薄之势与跌宕之势，太阴识度包含宏阔之度与含蓄之度，少阴情韵包含沉雄之韵与凄恻之韵，少阳趣味包含恢诡之趣与闲适之趣，实际上每一象都是两种范式的融合。曾门弟子张裕钊、吴汝纶及其后学姚永朴诸人都发扬并践行这一理论。

清代辞赋对立风格的融合呈现在“以古赋为律赋”的观念中。古、律虽是两种文体，实际也是两种风格范式，以汉代散体大赋为典型代表的古赋，风格“沉博绝丽”^⑤；以唐赋为代表的律赋则推“宛转清切”^⑥为正宗。元明辞赋祖骚宗汉、黜唐废律，清初则加以调和。例如陆棻主张消除古赋之名，泯灭古律之间的界限“古赋之名，始乎唐，所以别乎律也。……若由今而论，则律赋亦古文矣，又何必古赋之有？”^⑦而实现古律融通，途径就是“以古赋为律赋”。鲍桂星云“夫赋有古有律。……为律而不求之古，犹无以为法也。”^⑧古律融合，即兼纳“沉博绝丽”与“宛转清切”两种风格，正如潘遵祁所言，“作赋不由唐人律赋寻取门径，虽有沉博绝丽之观，犹木衣绉锦、土被朱紫耳。……取径自清，进以沉博绝丽，庶乎免涂附之诮矣”^⑨。将“清”与“沉博绝丽”融为一体，方能免去一偏之病。融合之后，就会形成李元度所推崇的“雄秀”^⑩赋风。骈文理论中，邵齐焘向往的“于绮藻丰缛之中，能存简质清刚之制”的美学理想^⑪，得到吴鼐、彭启丰、谭献等的一致认同^⑫，可见骈文家也主张两种美学范式的融合。

清代诗词、古文、赋与骈文中存在的对立文风融合，大体就是阳刚与阴柔两种美学范式的兼纳，清人调和二者的理论基础，是基于传统观念中文与天地之道关系的思考，姚鼐对此有深入的阐释。首先，姚鼐视文章之原“本乎天地”，天地之道为“阴阳刚柔”，则文章之道亦在于此。其次，

① 刘熙载著，袁津琥注《艺概注稿·词曲概》，中华书局2009年版，第561—562页。

② 参见姚鼐著，刘季高标校《惜抱轩诗文集·文集》卷四《海愚诗钞序》，上海古籍出版社1992年版，第48页；《惜抱轩诗文集·文集》卷六《复鲁黎非书》，第93页。

③ 吴德旋著，郭绍虞、罗根泽主编《初月楼古文绪论》（与《论文偶记》《春觉斋论文》合刊），人民文学出版社1959年版，第21页。

④ 《曾国藩全集》，第16册，第632页。

⑤ 扬雄《答刘歆书》云“少不得学，而心好沉博绝丽之文。”（扬雄著，张震泽校注《扬雄集校注》，上海古籍出版社1993年版，第264页）清人沈丰岐《国朝律赋偶笺》卷四评刘纶《哨鹿赋》云“沉博绝丽，追踪汉人。”（踪凡、郭英德主编《历代赋学文献辑刊》，国家图书馆出版社2017年版，第31册，第568页）可知“沉博绝丽”为汉赋的风格特征。

⑥ 万青藜《选注六朝唐赋序》，马传庚《选注六朝唐赋》，清光绪二年（1876）京都琉璃厂青云斋刻本，第1a页。

⑦ 陆棻《历朝赋格·凡例》，《四库全书存目丛书》，齐鲁书社1997年版，集部第399册，第275页。

⑧ 鲍桂星《赋则》自序，转引自王冠辑《赋话广聚》，北京图书馆出版社2006年版，第6册，第135页。

⑨ 潘遵祁《唐律赋钞》自序，《历代赋学文献辑刊》，第101册，第3页。

⑩ 李元度《赋学正鹄》卷一〇，《历代赋学文献辑刊》，第129册，第469页。

⑪ 参见邵齐焘《玉芝堂文集》卷五《答王芥子同年书》，《四库全书存目丛书》，集部第281册，第504页。

⑫ 参见吕双伟《清代骈文理论研究》，人民出版社2011年版，第120—123页。

“一阴一阳之为道”，阴阳刚柔的协作产生万物，文的形成也是阳刚与阴柔相互糅合的结果。再次，造物者将阳刚与阴柔二气相糅时有“多寡进绌”的不同，所以万物形态各异。既然如此，二气糅合为文时也会因多寡不同而呈现丰富多彩的面貌，据此文风可分为五种等级。第一种是“阴阳刚柔，并行而不容偏废”^①，“统二气之会而弗偏”，也就是既不偏于阳刚，也不偏于阴柔，不偏不倚，这是最完美的状态。不过这种境界只有“圣人之言”才能达到，就连《易》《诗》《书》《论语》所载，有的也“可以刚柔分”，更别说“诸子而降”^②了。但偏胜不是一有一绝无，而是主于的同时吸纳对立面的因素。因为天地之道“尚阳而下阴，伸刚而绌柔”，所以“文之雄伟而劲直者，必贵于温深而徐婉”^③。偏于阳刚，同时吸收阴柔的成分，这是仅次于“圣人之言”的第二种风貌。第三种是偏于阴柔，即以阴柔为主，吸收阳刚的成分。如“偏于柔之美”的欧阳修“能取异己者之长而时济之”，曾巩“能避所短而不犯”，就是阴柔之中容纳阳刚。第四种是“偏胜之极，一有一绝无”，也就是单纯的阳刚或阴柔。第五种是“刚不足为刚，柔不足为柔”，即刚或柔任其偏胜则导致“刚者至于僨强而拂戾，柔者至于颓废而阉幽”的地步。前三种均属于“刚柔相济”，后两种则属于偏胜之极；前者是天地之道的体现，后者则违背天地之道；前者可以创造多变的文风，后者则“皆不可以言文”。

按照姚鼐划分的等级，曾国藩所云“合雄奇于淡远之中”以及赋论中的“雄秀”属于第一层级。沈德潜主张的“纵横出没中，复含蕴藉微远之致”，管同所肯定的“与其偏于阴也，则无宁偏于阳”^④，以及龙榆生评周邦彦的词风时说的“以健笔写柔情”^⑤，属于第二层级。王士禛“见以为古澹闲远，而中实沉着痛快”，属于第三层级，袁枚亦同。在规劝好友祝德麟时，袁枚一方面说“圣贤之学，刚柔并用”，另一方面又说“然而柔克之功，较胜于刚克”，他指出祝氏之诗的缺点正是“能刚而不能柔”^⑥。曹溶“以香艳之笔，发豪宕之情”的理论也应作如是观。邵齐焘等人企望骈文能于“绮藻丰缛”中存“简质清刚”之制的理论也属于此。清人的融合论，都可以列入这三类中。

若此，则严羽所倡的“优游不迫”与“沉着痛快”两大界限，反而落在被姚鼐视为“无与于文者”的第四层级。很显然，清人的对立文风融合论，有着一种超越前人的意识，他们企图在前代理论家与作家划定的两种对立范式之上，设计出一种超越对立的更高层级的美学范式，以此理论指导实践，文学创作也应该能拔出前人之上。

二 清代文学自性的建构

清人提出两种美学范式融合的理论，并将之作为自觉的追求，有一个重要的意图，即以此构建本朝特色的文学风貌。而这一文学自性构建的出发点，是基于对前代尤其是明代文学理论与创作的反思。

鉴于前后七子诗文理论与创作的弊端以及影响，晚明作家就开始反思并提出革弊的理论诉求。其态度可分为两种，一是推翻重建式的，一是维护补救式的。前者以公安派、竟陵派为代表，后者以胡应麟、陈子龙等为代表。

正如明人所言，七子“遵尚李、杜，辞雄调古”，取得一定的成就，但其缺点在于“俊逸粗豪”，

①③ 《惜抱轩诗文集·文集》卷四《海愚诗钞序》，第48页。

② 《惜抱轩诗文集·文集》卷六《复鲁黎非书》，第93页。

④ 管同《因寄轩文初集》卷六《与友人论文书》，《续修四库全书》，第1504册，第430页。

⑤ 龙榆生《清真词叙论》，《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社1997年版，第321页。

⑥ 袁枚《小仓山房尺牋》卷一〇《答祝芷塘太史》，王英志主编《袁枚全集》，江苏古籍出版社1993年版，第5册，第205页。

“无沉着、冲淡意味”^①；且七子后学“浸成格套，以浮响虚声相高”^②，七子派诗风的流弊显而易见。针对这种状况，公安、竟陵两派意欲将其摧而毁之。七子派师古，公安派师心；七子派以古人性情为正，公安派以独抒性灵为准；七子派俊逸粗豪，公安派自然平易。然旧弊未除，新病又生，继起的竟陵派便“蕲以幽冷救七子之绚烂，而为秀峭以矫公安之容易”^③。这条线索成为文学史研究的主线，但还有另一种趋势，即七子派嗣响者的补救措施。补救的方式，就是融合两种美学范式。胡应麟说“清新、秀逸、冲远、和平、流丽、精工、庄严、奇峭，名家所擅，大家之所兼也。浩瀚、汪洋、错综、变幻、浑雄、豪宕、宏廓、沉深，大家所长，名家之所短也。”清新等八种诗风即“优游不迫”一类，浩瀚等八种诗风即“沉着痛快”一类。胡应麟以“偏精独诣”者为名家，“具范兼谔”^④者为大家。名家所擅仅为“优游不迫”，而大家不仅长于“沉着痛快”的一面，还兼有“优游不迫”的另一面。大家高于名家之处就在于能实现“兼谔”，即对立面的融合。陈子龙亦是如此，他批评七子派诗“意主博大，差减风逸；气极沉雄，未能深永”^⑤，作为补救，他主张“诗贵沉壮，又须神明”。他将前者视为“雄”，后者视为“英”，古今诗人多偏于一端，只有曹植与杜甫兼之，是“英雄”之诗，所以他“独于二子深有宗尚”^⑥。所谓“英雄”之诗，就是两种美学范式的融合。由明入清的费经虞针对七子派诗“志高气浮”之病，也主张“雄浑中贵静细，否则失之浮；淡雅中要嫣润，否则失之槁”，力求做到雄浑与静细、淡雅与嫣润的融合，即“雄健之句须兼嫣润蕴藉”^⑦。可以看出，胡应麟、陈子龙与费经虞等人是要以两种美学范式的融合，来修正七子派的粗豪诗风。

面对这两种趋势，清人该如何选择？从七子派到公安派、竟陵派，是按照“穷而必变，亦如肥鱼大肉，厌饫之过，而不得不思菜羹”（《明代文学·自序》，第3页）的规律演进。如果遵循此种趋势，那么面对竟陵派诗“凄清荒寒”以至充满“鬼趣”的情韵风调^⑧，清初人又要救之以雄奇绚烂。这样的话，诗道就会在雄奇与淡远之间不断轮转以至于无穷，古文、词、赋及骈文也会陷入阳刚与阴柔、婉约与豪放、丰缛与清刚的轮回之中。毕竟七子派提倡的“文必秦汉”也偏重于阳刚之美，且尊古赋而斥律赋，甚至称“唐无赋”；明代词学又以婉约为正宗，词坛上弥漫着“花（《花间集》）草（《草堂诗余》）习气”。在对晚明文坛乃至文学史深入反思的基础上，清代理论家选择胡、陈一路的做法，在诗词、古文、赋、骈文等诸多领域追求刚柔相济的美学趣味。与单纯的偏于一端相比，融合是一条至难之径，也是一种至高之境。

首先，清人视对立文风的融合为至难之境。在清人看来，单纯地趋于阳刚或阴柔，是易为之境，而糅合对立面则极为不易。前人之所以“尚雄浑则鲜风调，擅神韵则乏豪健”，一方面固然是理论认识不够，另一方面也是因为实现融合存在着巨大难度。所以姚鼐说，能“统二气之会而弗偏”的只有“圣人之言”。张裕钊发现吴汝纶之文有偏于阳刚之弊，便规劝他“遏抑雄怪，归之平淡”^⑨，吴氏接受了这一建议，后来张裕钊见到吴文追求平淡而未臻成熟时，又开导他说“大抵雄奇、平淡，二者本自相合，而骤为之，常若相反。凡为文最苦此关难过。”^⑩抑制雄怪，又容易走上偏于平淡的境地。如何

① 李开先《李中麓闲居集》卷六《咏雪诗序》，《续修四库全书》，第1341册，第12页。

② 袁中道《珂雪斋前集》卷一〇《阮集之诗序》，《续修四库全书》，第1375册，第569—570页。

③ 钱基博《明代文学·自序》，岳麓书社2011年版，第3页。

④ 胡应麟《诗薮》外编卷四，中华书局1958年版，第184—185页。

⑤ 陈子龙《陈子龙全集》卷二五《仿佛楼诗稿序》，人民文学出版社2011年版，中册，第788页。

⑥ 李雯《蓼斋集》卷三四《陈卧子属玉堂诗序》，《清代诗文集汇编》，上海古籍出版社2010年版，第23册，第649页。

⑦ 费经虞《雅伦》卷二四《琐语》，《续修四库全书》，第1697册，第445—446页。

⑧ 参见陈广宏《竟陵派研究》，复旦大学出版社2006年版，第437—454页。

⑨ 张裕钊《致吴挚甫》（其五十一），张裕钊著，王达敏校点《张裕钊诗文集》，上海古籍出版社2007年版，第483页。

⑩ 张裕钊《致吴挚甫》（其五十三），《张裕钊诗文集》，第484页。

在雄奇中融入平淡或在平淡中融入雄奇，的确不易把握，因此最难过的就是这一关。方苞阐明了他的做法，他说“古文气体，所贵清澄无滓。澄清之极，自然而发其光精，则《左传》《史记》之瑰丽浓郁是也。”^①从“清澄无滓”入手，达到极至之后，自然就会呈现出瑰丽浓郁的另一面。既曰“澄清之极”，很显然，这也是一种极难企及的境界。清人舍弃相对容易的“偏精”，而追求难度极高的“兼谔”，因难方能见巧，方能超越前人，臻于新的高度。

其次，融合是一种至高之境。既然融合极难，则一旦实现，必定是至高之境。胡应麟将“具范兼谔”者称为高于名家的大家，陈子龙将沉壮与神明相融合称为“英雄”之诗，于融合之境高度推许，清人也是如此。陈廷焯认为词中“迦陵雄劲之气，竹垞清隽之思，樊榭幽艳之笔，得其一节，亦足自豪”，已属可贵；但是，“若兼有众长，加以沉郁，本诸忠厚，便是词中圣境”（《白雨斋词话》卷六，第172页），兼谔雄劲、沉郁、清隽、幽艳诸种对立风格，便是词学中最高的审美理想；龙榆生评价周邦彦词“以健笔写柔情”，并认为这是“清真词之高者”^②。曾国藩也说，雄奇与淡远固然是“文人技艺佳境”，但“若能合雄奇于淡远之中，尤为可贵”^③。李元度推许鲍照《芜城赋》“独步千秋”，就是因为其“雄秀”^④的赋风。邵齐焘也说，骈文丰缛与清刚结合，“此其所以为贵耳”^⑤。融合之境得到理论家的高度推崇，成为理想的审美境界。

正因为这是难至之境、可贵之境，非寻常作家所能达到，所以在晚明及清代文人看来，文学史上只有伟大作家如曹植、陶渊明、鲍照、杜甫、周邦彦等人方能达到此种境界，甚至可以说，他们成就卓越之处正在于实现了此种常人难以企及的审美境界。王士禛推崇陶渊明诸人，乃是因为“沉着痛快，非惟李、杜、昌黎有之，乃陶、谢、王、孟而下莫不有之”^⑥。沈德潜因王维诗“饶远韵”而推其为“正宗”，却视兼谔的杜甫为“集大成”，认为兼谔之品高于偏精之品。白居易、韩愈也属于此一系列，嘉道时人徐宝善论诗“谓必刚柔相济”，说“诗之柔莫如白，而其刚在骨；诗之刚莫如韩，而其柔在骨”^⑦。这也说明，他们的典范意义，就在于实现两种美学范式的融合。

通过至难之径臻于至高之境，清人超越前代的意识是非常明确的。清代文学家要建立本朝文学自性的责任感，正如叶燮所说的，“从来豪杰之士，未尝不随风会而出，而其力则尝能转风会”，这些豪杰之士，“卓然自命，必以其才智与古人相衡，不肯稍为依傍，寄人篱下，以窃其余唾”^⑧，他作《原诗》，显然就是出于转移风会的诗道担当。钱谦益于王士禛有“代兴”之目，实际上王士禛本人也有开创风气的自觉意识。翁方纲指出，“造物精微之秘”发泄之初，“必有人焉先出而为之伐毛洗髓”，“所以赖有渔洋首倡神韵，以涤荡有明诸家之尘滓也”^⑨，也是将王士禛看作清代文学风貌的建构者和开创者。怀抱雄心壮志的清人不甘屈居人下，于是经过深入反思与审慎抉择，以构建对立文风融合的美学风格为本朝文学发展的方向。在他们看来，前代两种美学范式各自都取得极高的成就，同时弊病也明显暴露；而融合则仅为少数伟大作家的追求。这些不多的大家，既为他们提供了范本，又昭示此种境界尚存广阔的空间供他们开拓。清人企图通过至难之径，达到文学创作的至高境界，以期超越前代，从而在文学史的坐标中确立自身的位置。

① 方苞《方苞集·集外文》卷四《古文约选序例》，上海古籍出版社2008年版，下册，第614页。

② 《清真词叙论》，《龙榆生词学论文集》，第321页。

③ 《曾国藩全集》，第16册，第632页。

④ 《赋学正鹄》卷一〇，《历代赋学文献辑刊》，第129册，第469页。

⑤ 邵齐焘《玉芝堂文集》卷五《答王芥子同年书》，《四库全书存目丛书》，集部第281册，第504页。

⑥ 《王士禛全集·蚕尾文集》卷一《芝廬集序》，第3册，第1780页。

⑦ 吴仰贤《小匏庵诗话》卷七，张寅彭主编《清诗话三编》，上海古籍出版社2015年版，第9册，第6580页。

⑧ 叶燮《原诗》卷一《内篇上》，王夫之等《清诗话》，上海古籍出版社1978年版，下册，第568、571页。

⑨ 翁方纲《复初斋文集》卷八《神韵论下》，《续修四库全书》，第1455册，第425页。

三 时代审美风尚的变迁

清人提倡对立文风的融合，不仅是满汉融合的民族态势及清代文学“集大成”性质的必然结果；若进一步考察，则与审美风尚的变迁密切相关。文学风格是社会审美风尚的体现，晚明以来两种美学范式的融合有着深刻的思想基础，体现出时人对一种新型人格理想的憧憬与追求。

中外学者都认识到，以安史之乱为分界点，中国文化发生了重大的转折。在此之前，儒家崇尚阳刚之美《易》以阳刚为君子，阴柔为小人；孔子定义“仁”的品格为“刚毅木讷”；孟子向往士人具有“至大至刚”的浩然之气，这种刚健之美成为儒家的理想品格。此后无论是建安风骨还是盛唐气象，都以此为追求。然而经过安史之乱以后，士人精神由豪迈刚健转向伤感忧郁^①。至于宋人，则从崇拜“大丈夫”变为崇拜文人，艾朗诺发现“宋代的批评家和思想家正在急于寻找一种新方式，以便能将先前被人们轻视的秀雅之风和对诱人之美的关注纳入到‘男子气概’的应有之义中”^②。在这种情势下，对立文风的融合成为一些作家的美学追求，其中最典型的代表莫过于苏轼，在评论古今作家作品时，特别看重“清雄”亦即阴柔与阳刚糅合的文风，其诗词、书法作品也时而体现出这种风格^③。

明太祖朱元璋惩元代之陋，“诏复衣冠如唐制”^④，确立明人仰慕盛唐的心理；加之明初理学家性气诗的流行招致士人反感，连带宋诗亦遭厌弃^⑤，因此明人重申对阳刚之美的追求。他们严分君子小人，将刚与君子、柔与小人相对应，伸刚而黜柔，进君子而退小人。元代理学家胡炳文解释《易·杂卦》云“天地间刚柔每每相杂，至若君子之为刚，小人之为柔，决不可使相杂也。《杂卦》之末，特分别君子、小人之道言之，圣人赞化育、扶世变之意微矣。”^⑥胡氏强调至刚的士人气节，乃是传统儒学精神的承续，这一观点在明代得到广泛认同，官方编纂《周易大全》时亦加以引用。中期以后，心学以及后来的王学左派重视张扬个性，也导致明代士风的昌盛。明人有着强烈的参政愿望，他们结党联社，对抗异己，政治上的派别之分、门户之见，无疑就是士气高涨的结果。与之相应，明代文学也追求雄奇刚健之美。身处政治漩涡之中的钱谦益，在为明吏部侍郎赵用贤文集作序时云“君子之文必刚，小人则柔；君子之文必阳，小人则阴。”^⑦他的言论颇能代表这部分士人的观念。当代学者在总结明代文学风气时也说“明代政治特重谏官，谏官弹章往往词气峻刻，锋芒逼人，甚至深文罗织。”所以明代士大夫撰文亦“尽如劾疏”^⑧。明代士气的刚决催生出盛气凌人的文风。

然而，明末清初士人反思明代衰亡的原因时，也将之归于士气的过于昌盛。朱一是拒绝同人入社的邀请，因为在他看来，党社起于一二大君子“研讲道术”，“标立崖畔，爰别异同”。其后“同同相扶，异异交击，有好恶而无是非，急友朋而忘君父，事多矫激，人用偏私”，导致“道术流而意气，

① 参见李泽厚《美的历程》，安徽文艺出版社1999年版，第150页。

② [美]艾朗诺《美的焦虑：北宋士大夫的审美思想与追求》，上海古籍出版社2013年版，第279页。

③ 参见程千帆、莫砺锋《苏轼的风格论》，《成都大学学报》1986年第1期。

④ 《明实录·明太祖实录》卷三〇，上海书店1982年版，第525页。

⑤ 参见陈书录《明代诗文的演变》，江苏教育出版社1996年版，第189—193页。

⑥ 胡广《周易大全》卷二四，《景印文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆股份有限公司2008年版，第28册，第710页。

⑦ 钱谦益《初学集》卷三〇《赵文毅公文集序》，钱谦益著，钱曾笺注，钱仲联标校《钱牧斋全集》，上海古籍出版社2003年版，第3册，第899页。

⑧ 廖可斌《明代文学复古运动研究》，商务印书馆2008年版，第449页。

意气流而情面，情面流而货赂”，最终使得“事体盪坏，国势凌夷，局改时移，垣垒不破”^①。王夫之甚至将士气过盛视为朝代更迭的主因“战国之士气张，而来嬴政之坑；东汉之士气竞，而致奄人之害；南宋之士气器，而召蒙古之辱。”^②虽然总结的是前代教训，其实着眼点正在于当下。

有鉴于此，嘉靖以降部分士人便开始渴望树立一种新型的士人君子人格，这就是刚柔相济。薛蕙云“刚柔合中者，君子之道也。”^③孙从龙亦云“君子刚柔相济，乃能虚心受善。”^④晚明时期，袁中道的言论最有代表性，他说“古人谓人才当以气节为主，予谓以气节名，非士君子之得已也。……顾天下世道之责，不属于委靡之小人，而属于二三刚毅之君子。惟为君子者，其气激而不平，名根太重，成心不化，以至龙战玄黄，其害孔亟。”承担世道之责的“刚毅之君子”，若好名使气，则后果更为可怕。因此，他欣赏余给谏“有担当天下之才，而其气足以镇之，寄锋刃于冲粹，藏光芒于希夷”^⑤的人格，这就是刚柔相济的美学祈向，与“刚毅之君子”不同。

晚明诗人渴望具范兼谔的诗风，就是这类人格在文学创作中的体现。陈子龙于乱世提倡宗唐诗风，期望以此预示国家由乱世走向治世，文风与时世紧密相联。同理，他主张沉壮与神明结合，追求“英”与“雄”统一的诗风，“英雄”的双关语意体现了他在乱世中对理想人格的憧憬。

清代士人虽仍有提倡阳刚之气、捍卫士人尊严者，如李绂、洪亮吉等^⑥，不过有感于明亡的教训，且处在君权的高压之下，士大夫肩负的道受制于君主代表的势，士人的人格转向压抑内敛，士风总体上趋于平静，明代翰林前仆后继的谏诤精神，也被清代词臣抛弃。在这种氛围中，士人虽不再如明人那样提倡阳刚之气，但也不愿放弃阳刚而完全转向阴柔，毕竟这是儒家的一贯思想。于是他们提倡一种复合型的人格，陈廷敬憧憬的贤者人格是“刚柔相济”，因为这能“使身名俱全，而国家无事”，既然如此，“贤者不当如是耶”^⑦？李兆洛向往的圣人之性“正在刚柔之间”^⑧。姚莹之语最为典型，他一反前代阳刚与君子、阴柔与小人相对应之说，而认为：君子之道近刚，然“不可执刚以为君子”；小人之道近柔，然“不可执柔以为小人”。刚柔得中乃为至道，“阳刚不中即小人之象，阴柔得中亦君子之象”。姚莹以此告诫那些“以道自居”的君子，若“刚强好直不屑于柔顺”，则必陷入悔吝终穷的困境，这都是由于不明刚柔相济之道^⑨。刚柔相济的人格于此得到周密的阐释。

在清人那里，刚柔相济本来是一种逃避型的人格，但他们却将之上升为圣人、贤者、君子人格，这一思想渊源于宋代理学。宋代理学家将刚柔中节视为理想的人格类型，周敦颐分人性为刚、柔、善、恶、中五品，可以相互结合成刚善、刚恶、柔善、柔恶及中。前四者各有所偏，而中则是“天下之达道也，圣人之事也”^⑩，是最高的人性境界。二程和朱熹承续这一思想，论刚柔时强调融合。二程说：“人有实无学而气盖人者，其气有刚柔也。故强猛者当抑之，畏缩者当充养之。古人佩韦弦之戒，正为

① 朱一是《为可堂初集》卷一《谢友人招入社书》，《原国立北平图书馆甲库善本丛书》，国家图书馆出版社2013年版，第908册，第1425页。

② 王夫之《宋论》，中华书局1964年版，第253页。

③ 薛蕙《考功集》卷一〇《用刚赠林守》，《景印文渊阁四库全书》，第1272册，第118页。

④ 孙从龙《易意参疑》卷三，明万历五年（1577）书林翁时化刻本，第30b页。

⑤ 《珂雪斋前集》卷一〇《余给谏奏议序》，《续修四库全书》，第1375册，第571页。

⑥ 参见李绂《穆堂初稿》卷三〇《四报祠记》，《续修四库全书》，第1421册，第567页；洪亮吉《洪亮吉集·卷施阁文甲集》卷一《刚柔篇》，中华书局2001年版，第1册，第13—14页。

⑦ 陈廷敬《午亭文编》卷二六，《景印文渊阁四库全书》，第1316册，第390页。

⑧ 李兆洛《养一斋文集》卷一九《连珠》，《续修四库全书》，第1495册，第299页。

⑨ 参见姚莹《东溟文集》卷一《刚柔说》，《续修四库全书》，第1512册，第373—374页。

⑩ 周敦颐《通书》，中华书局2009年版，第20页。

此耳。”^①朱熹将刚与柔视为气质之性，并且也很重视刚，他说“某看人也须是刚，虽则是偏，然较之柔不同。《易》以阳刚为君子，阴柔为小人，若是柔弱不刚之质，少间都不会振奋，只会困倒了。”^②不过他更重视刚柔中节，主张儒者当克服偏刚与偏柔之性，使其至于中，实现刚柔相济，他说“仁为阳刚，义为阴柔，仁主发生，义主收敛，故其分属如此。”阳刚与仁、阴柔与义相联系，他特别强调“仁体刚而用柔，义体柔而用刚”^③。仁与义都是阳刚与阴柔的结合，仁义的圣贤君子亦是二者的融合体。宋人提倡秀雅之美与大丈夫之气的结合，显然与理学的中和思想有一定关联。明人崇尚阳刚之美，既来自传统儒学，理学中的尚刚思想也为他们提供了理论支持；后期鉴于政治与学术的状况，逐渐追求中和之美。而面临君权高压与思想禁锢的清人，更容易接受刚柔相济的思想，以此将偏于退守的人格类型成功转化为理想的人格类型。

提倡对立文风融合的理论，正是清人构建的理想人格在文学上的表现。陈廷敬信奉刚柔相济的立身原则，故王士禛赞赏其诗风是雄浑豪健与神韵风调的统一，处世之道与文风相应。即便主张性灵诗学的袁枚也说“圣贤之学，刚柔并用”，因此无比向往奇伟与精细、幽俊与开张的糅合，亦即“巨刃摩天”的豪壮与“金针刺绣”的细腻这两种对立范式的兼容。他虽肯定蒋士铨的诗“气压九州”，但又批评他“能大而不能小，能放而不能敛，能刚而不能柔”（《随园诗话》卷三，第62页），有其一而不能糅合其对立面。而蒋士铨这种诗风根源于其刚毅个性，袁枚在墓志铭中提到好友为官京师时“遇不可于意，虽权贵，几微不能容”，其母“虑其性刚，劝令归里”^④。对其过刚文风的批评即是提醒对方培养刚柔相济的人格。由此可见，袁枚亦是将处世之道与诗风紧密相连。桐城派特别强调阳刚与阴柔的融合，考虑到该派与理学的密切关系，更可以看出这种文风受理学塑造的人格境界的影响。清人主张对立文风的兼容，将两种美学范式合一，其根源就在于审美风尚的变迁。

四 文学批评传统的赓续

若将对立文风融合的理论置于文学批评史的流程中加以考察，则可发现调和对立面为一体的文学观并非始于晚明，早在先秦时期就已经出现。对立面的融合也不仅限于文风，文学创作过程中的各种对立因素均可统合。而之所以能形成此种理论，与中国古代传统思维方式有直接关系，儒、道、释三家的哲学思想都能生成这一文学观。

儒家思想推崇刚强的人格，似乎有明显的偏于一端的倾向，但在思维中注重对立统一。无论是《易·系辞上》所云“一阴一阳之谓道”，还是《姤》彖曰“姤，遇也，柔遇刚也”，都是一种朴素辩证法的体现，前者谓事物是对立面的统一体，后者则直接体现出刚柔相济的理论。此种辩证思维方式体现在文艺思想上，最典型的是《左传》成公十四年引君子之言“《春秋》之称，微而显，志而晦，婉而成章，尽而不污，惩恶而劝善，非圣人，谁能修之？”在这被杜预称为《春秋》“五例”之中，前四示载笔之体，后一示载笔之用。尤其是载笔之体，杜预注“微而显”云“辞微而义显。”注“志而晦”云“约言以记事，事叙而文微。”注“婉而成章”云“屈曲其辞，有所避讳，以示大顺，有所成章。”至于“尽而不污”，杜注云“直言其事，尽其事实，无所污曲”^⑤，钱锺书指出应该是“不隐不讳而如实得当，周详而无加饰”之意。这样，“微”与“显”，“志”与“晦”，“婉”与“成章”，

① 程颢、程颐《二程集·河南程氏遗书》卷一八《伊川先生语四》，中华书局1981年版，上册，第186页。

② 黎靖德《朱子语类》卷一三，中华书局1986年版，第1册，第238页。

③ 朱熹《晦庵先生朱文公文集》卷五一《答董叔重》，朱熹著，朱杰人、严佐之、刘永翔主编《朱子全书》，上海古籍出版社、安徽教育出版社2010年版，第22册，第2374页。

④ 袁枚《小仓山房续文集》卷二五《蒋公墓志铭》，《袁枚全集》，第2册，第443页。

⑤ 杜预注，孔颖达疏《春秋左传正义》，《十三经注疏》，上海古籍出版社2007年版，下册，第1913页。

“尽”与“不污”，均能“相反以相成，不同而能和”^①。这种书写方法，在《左传》的时代被“君子”高度推崇，认为只有圣人方能掌握。作为儒家经典，这一创作原则为后世作家开启了无尽的法门。

至于道家思想中的朴素辩证法更是众所周知。老子指出，事物发展达于极至，往往转化为相反的一面，所谓“反者道之动”即是。因此，事物的正反两面有时极为相似。这类表述在《道德经》中甚为常见，如“大音希声，大象无形”“大成若缺”“大盈若冲”“大辩若讷”等等。在文学表现上，老子主张“大巧若拙”的审美趣味，王弼注云“大巧因自然以成器，不造为异端，故若拙也。”^②“巧”得妙合自然，给人以“拙”的感觉，此拙乃巧与拙的结合，而非通常意义上的“拙”。同时，从“大巧若拙”一语中还可引申出“阴柔之中蕴蓄着朴拙顿挫之力”^③的审美趣味，这于后世对立文风的融合亦有启示。老子以“大”字予此种境界至高的评价。

禅宗思想也能孕育出相似的文艺观。禅宗强调“不执”，在他们看来，“色即是空，空即是色”，色与空看似对立，其实并无差别。禅宗鄙弃死于句下的钝根之人，主张“参活句”。禅门公案中有很多“矛盾”的表述法，如云门文偃所云“面南看北斗”之类，干脆取消事物的对立面。由此思维方式自然引导出对立融合的文艺思想，皎然便是这一思想的代表人物。《诗式》论“淡俗”一品的特质是“似荡而贞”，“虽俗而正”，就是这类表述“诗有七至”所云“至险而不僻，至奇而不差，至丽而自然，至苦而无迹，至放而不迂，至近而意远，至难而状易”，同样也是讲对立面的统合。论“取境”时，他否定“苦思则丧自然之质”的倾向，理由是“取境之时，须至难至险，始见奇句。成篇之后，观其气貌，有似等闲，不思而得。”这种“气貌”，正解释了“至难而状易”，他将能取得这种成就者称为“高手”^④，见出推许之意。

不难看出，儒、道、释的哲学思想都会推导出一种相反相成、对立面融合的文艺观，且均将此视为文学创作中的最高境界。而当这种表述运用于理想的美学风格时，自然就会出现对立文风融合的观点。晚明之前，宋人特别倾心此种境界，他们描绘心仪作家文学风貌时，多喜用这类话语。苏轼体察的陶诗特质是“质而实绮，癯而实腴”^⑤，评价韦应物、柳宗元的诗“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”，“非余子所及”^⑥；朱熹品味到陶诗豪放的本色，只不过“豪放得来不觉耳”^⑦，是豪放寄寓于平淡之中；范温感叹“自古诗人巧即不壮，壮即不巧”，只有杜甫“巧而能壮”^⑧；关注（字子东）评价叶梦得晚年词“能于简淡中时出雄杰”^⑨，也是此意。此外，“晓书莫如我”的苏轼，在书法上追求“端庄杂流丽，刚健含婀娜”^⑩的境界，可见宋人亦以这种对立面融合作为书法的审美理想。虽然宋人此类言论主要针对个别作家，且重在学术史的回溯，尚未上升到理论高度，但已显示出审美追求由简单趋于统合，辩证意味更加浓厚。

然而，这种辩证思维在派别林立的明代文学批评中遭到忽视。明人论文亦如其刚柔分明的个性与

① 钱锺书《管锥编》，生活·读书·新知三联书店2008年版，第269页。

② 王弼著，楼宇烈校释《王弼集校释》，中华书局1980年版，上册，第123页。

③ 许结、许永璋《老子诗学宇宙》，黄山书社1992年版，第122页。

④ 张伯伟《全唐五代诗格汇考》，凤凰出版社2002年版，第236、226、232页。

⑤ 苏辙著，陈宏天、高秀芳点校《苏辙集·栾城后集》卷二一《子瞻和陶渊明诗集引》，中华书局1990年版，第3册，第1110页。

⑥ 苏轼著，孔凡礼点校《苏轼文集》卷六七《书黄子思诗集后》，中华书局1986年版，第5册，第2124页。

⑦ 《朱子语类》卷一四〇，第8册，第3325页。

⑧ 范温《潜溪诗眼》，郭绍虞《宋诗话辑佚》，中华书局1980年版，上册，第327页。

⑨ 冯金伯《词苑萃编》卷五，唐圭璋编《词话丛编》，中华书局1986年版，第2册，第1862页。

⑩ 苏轼著，王文诰辑注，孔凡礼点校《苏轼诗集》卷五《次韵子由论书》，中华书局1982年版，第1册，第210页。

敌我分疆的政治立场，其文学批评“偏胜，走极端，自以为是，不容异己”，批评态度“是盛气凌人的，是抹杀一切的”，显示出“一股辣辣的霸气”^①。王九思将七子派的文学主张归结为“文必曰先秦两汉，诗必曰汉魏盛唐”^②，两个“必”字正是其“霸气”“走极端”的体现。七子派还有“唐无赋”“宋无诗”“视古修辞，宁失诸理”之类斩钉截铁的言词，都是这种“霸气”的表露。倡言者如此，革弊者也是如此。唐宋派、公安派与竟陵派针对前贤之失，又用一种类似的态度加以反驳。就明代文学批评主流思潮而言，辩证思维传统被遗弃，对立文风处于难以调和的状态之中。

有鉴于明代文学批评的武断所导致的流弊，加以审美风尚的变迁，晚明胡应麟、陈子龙等人重拾对立面融合的批评态度。清代文学批评表现出一种融通意识，而作为基础，就是对传统的辩证思维方式的运用。叶燮的诗学思想中，辩证色彩极为浓厚，他将明代文学批评概括为陈熟与生新的对立：七子派诗学盛唐，趋于陈熟；公安派起而以生新矫之，又流于怪异。诗史沦于陈熟与生新的循环“厌陈熟者，必趋生新；而厌生新者，则又返趋陈熟。”接着，他将这一问题上升到哲学思辨的层面，提出“对待之两端，各有美有恶”。既然如此，取二美而避两恶实为明智之举，因此“陈熟、生新，不可一偏，必二者相济”^③。对待文风亦是如此，他说“语有之：绚烂之极，乃归平淡。予则以为绚烂、平淡，初非二事也。真绚烂则必平淡，至平淡则必绚烂。”^④苏轼教诲侄儿道“凡文字，少小时须令气象峥嵘，采色绚烂。渐老渐熟，乃造平淡。其实不是平淡，绚烂之极也。”^⑤如果说这是不同人生阶段的不同人生阅历所造就的文风^⑥，那么叶燮则有意地抹平差别，强调二者结合，视平淡与绚烂为同一层面可以相互交融的美学理想。张谦宜持论与此类似，他说“诗尚平淡，平淡正其绚烂处。”^⑦周起渭亦受《周易》辩证思维的启发，思考诗风的特性，他说“夫柔文刚，刚亦文柔，故曰刚柔相错。今谓‘温柔’者诗教，而一以柔行之，此六极之弱。……顾可与言诗乎？”^⑧周氏据《周易·贲》象“柔来而文刚”之语，指责一味柔弱是对诗教的曲解，并将疑似脱文的“刚柔交错”视为理想诗风。姚鼐依据“一阴一阳之谓道”提出阳刚阴柔融合的理论，亦是基于传统的辩证思维方式。

正是在这种融通意识下，前人视作不可调和的两面，清人均试图糅为一体。如唐宋诗之争，前后七子风靡诗坛时，“苟称其人之诗为宋诗，无异于唾骂”^⑨，清初宗宋诗风背景下，也有“物有迂夸不入市者，辄以唐人诗呼之”^⑩；但经由王士禛“博综该洽，以求兼长”^⑪的呼吁，至姚鼐旗帜鲜明地提出“熔铸唐宋”的论诗宗旨^⑫，唐宋诗风由对立走向融合。师古与师心也经历过类似的遭际，鉴于七子派的陈熟与公安派的生新之得失，叶燮主张“于陈中见新，生中得熟，方全其美”^⑬；姚鼐亦持“不经模仿，亦安能脱化”^⑭的态度，从模仿中求变化。就是颂扬个性的性灵诗家如袁枚，也不废弃学

① 郭绍虞《明代文学批评的特征》，《照隅室古典文学论集》，上海古籍出版社2009年版，上册，第513页。

② 王九思《溪陂集·续集》卷下《刻太微后集序》，《续修四库全书》，第1334册，第236页。

③⑬ 叶燮《原诗》卷三《外篇上》，《清诗话》，下册，第591页。

④ 叶燮《已畦文集》卷八《南疑诗集序》，《四库全书存目丛书》，集部第244册，第86页。

⑤ 赵令畤《侯鯖录》卷八，中华书局2002年版，第203页。

⑥ 王葆心将苏说归结为“文家禀负之才质及其经历之境界”（王葆心《古文辞通义》卷一二《识途篇八》，王水照《历代文话》，复旦大学出版社2007年版，第8册，第7610页）。

⑦ 张谦宜《茧斋诗谈》卷一，郭绍虞编选《清诗话续编》，上海古籍出版社1983年版，上册，第794页。

⑧ 方象如《集虚斋学古文》卷六《梦月岩诗序》，《清代诗文集汇编》，第228册，第625页。

⑨ 《原诗》卷三《外篇上》，《清诗话》，下册，第567页。

⑩ 毛奇龄《西河文集·序》卷三一《徐宝名诗集序》，《清代诗文集汇编》，第87册，第425页。

⑪ 俞兆晟《渔洋诗话序》，《清诗话》，上册，第163页。

⑫ 姚鼐《惜抱轩尺牍》卷四《与鲍双五》（其三），安徽大学出版社2014年版，第59页。

⑬ 《惜抱轩尺牍》卷四《与管异之》，第69页。

习前人。可以说，与明人文学批评的“霸气”不同，融通意识是清代文学批评的明显特征，主张对立文风的融合正是清人这种意识的典型体现。

五 余 论

对立文风融合论堪称具有民族特色的艺术理论。西方美学史上，这种理论并不突出，只是偶有涉及。康德说“崇高引起的激动比美所引起的激动要更强烈。但是如果崇高感不和美感互相渗透或没有美感相伴随，它就会减弱，也不可能持续较长的时间。”^①也就是说，如果一味追求“沉着痛快”之美，则这种美难以长久；同样，如果一味追求“优柔不迫”之美，则这种美就不具有强烈性，难以引人注目。只有将二美结合，才能引起读者更为长久而强烈的激动之情，可见康德有融合崇高与优美的倾向。但这在西方仅是片言只语，两种美学范式的融合并未普遍进入理论家的视野。中国古代哲学“天人合一”的思维模式，滋生出对立融合的艺术观，清人正是在这种思想主导之下，提倡异质的统一，从而形成与西方不同的美学趣味。

清人虽然以两种对立范式的融合作为本朝文学发展的方向，但是清代作家的创作似乎未与此种理论同步。有“一代正宗”之誉的王士禛，其诗风却蒙“清秀李于鳞”之讥，看来也是偏于一面，而未能实现其美学理想。即使有的作家实现此种交融，也不能说就达到创作的至高境界。清代赋选家喜以“刚健含婀娜”评价本朝赋作，但若落实到具体作品，这种赞誉的客观性又令人怀疑。陈廷焯赞赏蒋春霖词为“精警雄秀，造句之妙，不减乐笑翁”（《白雨斋词话》卷五，第108页）；就算蒋词实现了对立范式的融合，其在词史上的地位不仅无法与偏于豪迈的苏轼或偏于阴柔的李清照相提并论，也无法与乐笑翁张炎媲美。如此评价时人之作，不免有谄媚之嫌。总之，清人的创作实践未能与理论追求相一致，抑或实践了理论主张，但艺术成就并未达到企及乃至超越前人的地步。

清人的创作实践似乎表明，对立文风的融合不是刻意能达到的，而是出于天分，是顺性自然的结果。刘勰云“渊乎文者，并总群势；奇正虽反，必兼解以俱通；刚柔虽殊，必随时而适用。若爱典而恶华，则兼通之理偏。……若雅郑而共篇，则总一之势离。”主张风格的多样化，但又不赞成对立文风统合于一篇作品中^②。黄侃亦反对融合，他分析“古今言文势者”有三，一是“文之有势，取其盛壮”，主张阳刚；二是以为“势有纾急，有刚柔，有阴阳向背”，主张融合；三是刘勰随时适用的观点。他批评第二种主张“取往世之文，分其条品，曰：此阳也，彼阴也，此纯刚而彼略柔也”，因此倾向于刘勰所持的态度，即“因情而立体，即体而成势”，对于刚柔，“势必加以铨别，相其所宜，既非执一而鲜通，亦非杂用而不次”^③，执于一面与刻意融合均有不当，根据文体的特性、作家的个性自然地加以发挥才是正确之途。黄侃此论明显是针对桐城派而发，虽隐含着文选派与桐城派的意气之争，但其合理性不容抹杀。如果清人的感受准确，文学史上伟大的作家作品都体现对立文风的融合，那么这种融合并非他们有意识的追求，而是其天性的自然流露。清人则不顾作品体制与作家才性，一味强调融合，也许恰恰违背了艺术的规律。这可能就是清人无法实践其理论主张并臻于其美学理想的根本原因。

【作者简介】潘务正，安徽师范大学中国诗学研究中心教授。出版过专著《清代翰林院与文学研究》等。

（责任编辑 马 昕）

① [德] 康德著，曹俊峰、韩明安译《对美感和崇高感的观察》，黑龙江人民出版社1990年版，第7页。

② 参见詹锜《文心雕龙义证·定势》，上海古籍出版社1989年版，中册，第1120、1123页。

③ 黄侃《文心雕龙札记》，上海古籍出版社2000年版，第109、111页。