

# 清代文论视野中的“趣”

胡 建 次

(南昌大学, 江西 南昌 330047)

**摘 要:**“趣”是我国古代文论的重要审美范畴,它在清代文论视野中得到完整地展开,具体表现为:在诗论中得到全面深化,在曲论中得到进一步拓展,在词论中也得到升格。上述三方面,标示出了“趣”作为我国古代文论审美范畴的全面成熟。

**关键词:**清代;文论视野;“趣”范畴;深化;拓展;升格

“趣”是我国古代文论的重要审美范畴,它与味、韵、意境等范畴一起被人们用来概括文学的审美本质特征,标示文学的不同审美质性。“趣”作为我国古代文论审美范畴,它衍化于唐前,成型于唐宋,兴盛于明代,深化于清代,成为我国封建社会后期文学理论批评最重要的术语之一。本文拟对清代文论视野中的“趣”予以考察。

早在先秦时期,“趣”这一概念就已出现。但一直到两汉,“趣”基本上还未进入到艺术审美领域。魏晋南北朝时期,“趣”由品评景物与人扩展到论文谈艺,显示出了“趣”的多方面内涵。发展到唐宋,“趣”开始较为集中地出现在诗论中,人们一方面将“趣”纳入到诗歌审美的质性要素中,另一方面,对诗趣的形态、特征也开始予以论析,他们继而将“趣”上升为诗论的审美范畴,标示出一种很高的诗歌审美境界。延展到明代,古典“趣”论进入到兴盛期。伴随诗文复古运动的开展及文学近代化思潮的兴起,“趣”在诗论中大量出现,并引入到戏曲与小说理论批评中。一些诗论家继续阐发“趣”为诗作审美构成的质性要素,或视“趣”为诗美的本体,或将“趣”标树为诗歌审美的最高范畴,同时,对“趣”的审美特征及其来源、生成也有进一步详细论及;另一方面,人们又分别对“趣”在戏曲与小说审美中的特征、意义及地位等有所

论及。上述历程,为“趣”在清代文论视野中的深化提供了平台。

## 一、“趣”在清代诗论视野中的深化

清代,我国古典诗论进入到集大成时期,受整个时代社会文化思潮影响,诗趣论也进入到深化期。诗论家们在前人论“趣”的基础上,进一步对“趣”的美学内涵、特征、形态、生成,其与文章体制、与其他诗论范畴的关系都予以了深入探讨。

贺贻孙《诗筏》言:“诗以兴趣为主,兴到故能豪,趣到故能宕。释子兴趣索然,尺幅易窘,枯木寒岩,全无暖气,求所谓纵横不羁,潇潇自如者,百无一二,宜其不能与才子匹敌也。每爱唐僧怀素草书,兴趣豪宕,有椎碎黄鹤楼,踢翻鹦鹉洲之概。使僧诗皆如怀素草书,斯可游戏三昧,夺李、杜、王、孟之席,惜吾未见其人也。”<sup>[1]</sup>贺贻孙捡拾起南宋严羽之论,以“兴趣”论诗。他认为,相对于“兴”激发人的情感,“趣”则使诗作产生审美扩展延伸的效果。他批评僧人诗兴趣寡索,面目枯瘠,主张作诗应如怀素行草一样,激发兴趣,盘活内存。贺氏之论,对“趣”之于诗歌艺术魅力产生的论述甚为精到。王夫之《古诗评选》评谢灵运《田南树园激流植援》一诗时,也言:“亦理亦情亦趣,逶迤而下,多取象外,不失圆中。”<sup>[1]</sup>王夫之强调将“理、

情、趣”几种审美的质性要素融于诗歌的“象外”之境中，这在明人论“趣”散缓不收、无所依据的基础上又向前迈出了一步。他揭示出了“趣”虽不能坐实于诗歌审美的某一质性要素中，但总体上是氤氲在诗歌所创造出的具有“层深创构”的艺术时空中的。吴乔《围炉诗话》道：“子瞻云：‘诗以奇趣为宗，反常合道为趣。’此语最善。无奇趣何以为诗，反常而不合道是谓乱谈，不反常而合道则文章也。山谷云：‘双鬟女娣如桃李，早年归我第二雏。’乱谈也。尧夫三皇等吟，文章也。”<sup>[1]</sup>吴乔以“奇趣”为诗歌审美表现之本。他由此出发，区分出了“乱谈”与“文章”及“文章”和诗之间的区别：即“乱谈”的本质在于不合道，而“文章”之体的本质在于合道；诗与“文章”间的质的区别则是：诗在反常合道，在质性上是对“文章”的一种审美性背离。吴乔之论由论诗的“奇趣”伸展到辨析不同文体间质的差异，这在古典“趣”论史上有其独到的贡献。王士禛《师友诗续录》又提出：“问：‘竹枝词何以别于绝句？’答：‘竹枝咏风土，琐细诙谐皆可入。大抵以风趣为主，与绝句迥别。’”<sup>[1]</sup>王士禛见出了竹枝词别于绝句的关节便在于“风趣”，他进一步细致地将分辨诗体间的差异与论“趣”结合了起来。他在《师友诗续录》中还辨析出“趣”“无关乎格”，对诗歌审美质性要素间的关系予以了考察。之后，袁枚将“趣”的探讨又拓展开来，其诗趣论富于时代色彩。《随园诗话》言：“杨诚斋曰：‘从来天分低拙之人，好谈格调而不解风趣，何也？格调是空架子，有腔口易描；风趣专写性灵，非天才不办。’余深爱其言。”<sup>[1]</sup>袁枚借杨万里之论，又将“趣”与“性灵”、“天才”紧密联系起来，他也界定风趣与格调互别，并高扬“趣”是人的性灵的艺术化呈现。《随园诗话》又言：“熊掌豹胎，食之至珍贵者也，生吞活剥，不如一蔬一笋矣；牡丹芍药，花之至富丽者也，剪之为之，不如野蓼山葵矣。味欲其鲜，趣欲其真，人必知此，而后可与论诗。”<sup>[1]</sup>这里，袁枚鲜明地提出了“味欲其鲜，趣欲其真”的命题，这在古典诗歌趣论史上具有划时代的意义。当然，值得说明的是，袁枚此处所论之“趣”是与“味”互文见义的。其所倡“鲜趣味”在历时性上是对我国古代诗味理论的创造性发展，所倡“真趣味”在共时性上则是对清代一些人作诗执著于“格调”或“肌理”，而丧失自然真实的批评。袁枚还以“天趣”论诗，充分体现出其对自然之趣的崇尚。

总之，以性灵为本，以天才、真、自然为立论的支点，袁枚初步建构出了一个有别于他人的诗趣论系统。洪亮吉《北江诗话》认为：“趣亦有三，有天趣，有生趣，有别趣。庄漆园、陶彭泽之作，可云有天趣者矣；元道洲、韦苏州亦其次也。东方之《客难》、叔叔之《七发》，以及阮籍《咏怀》、郭璞《游仙》，可云有生趣者矣。《僮约》之作，《头责》之文，以及鲍明远、江文通之涉笔，可云有别趣者矣。”<sup>[2]</sup>洪亮吉在惠洪等人的基础上，又对诗趣形成予以了划分。他不同于前人的是，提出了“生趣”这一诗趣类型，这实际上是对明中期以来袁宏道等人诗趣论思想吸收总结的产物，它在清代诗风日渐瘦硬、呆板的时风下富于时代意义。之后，何绍基《与汪士菊论诗》提出：“诗贵有奇趣，却不是怪话，正须得至理。理到至处，发以仄径，乃成奇趣。”<sup>[3]</sup>何绍基在苏轼、惠洪、吴乔等人论“奇趣”的基础上，对诗之“奇趣”的表现形式、生成及其与诗理的关系又予以了切中肯綮的探讨。他认为，诗的“奇趣”与“说怪话”是风马牛不相及的，它建立在对诗理凸现的基础之上，通过相异于寻常的艺术表现形式，而给人以新奇独特的意趣和兴味。何氏“奇趣”论甚具理论性、辩证性。钱振《诗话》又提出：“味新为上，意新次之，句新次下，字新为下。道理长，志趣新，然后有味。”<sup>[3]</sup>钱振与袁枚一样，以“味新”（鲜味）作为诗歌审美表现之本。他与袁枚的不同在于进一步考察了诗味的来源，将诗理深隽、志趣鲜活概括为“味”的两个基本要素。这里，他实际上对诗趣与诗味的关系有所论及。晚清，陈衍《石遗室诗话》在概括“诗有四要三弊”时，又道“唐之孟浩然、王摩诘、杜少陵、韦苏州，宋之东坡、荆公、放翁，皆有真兴趣者。孟、韦才思，庸有不及耳。渔洋自夸学王、孟、苏州，则非有真兴趣，而才思骨力，亦不足以赴之。”<sup>[3]</sup>陈衍进一步以“真兴趣”作为衡量诗歌审美表现之本。他认为“真兴趣”是凌驾于“骨力坚苍”、“兴味高妙”、“才思横溢”、“句法超逸”“四要”之上的，概括唐宋诸大家之成就，乃是因为他们都有真性情、真趣味。陈衍将晚明陆时雍、许学夷至清代袁枚以来的“真趣”论又一次予以了提升和深化。

## 二、“趣”在清代曲论视野中的拓展

早在元明时期，“趣”便开始进入到戏曲批评与理论中。清代，古典“趣”论得到进一步拓展，李

渔《闲情偶寄》言：“‘机趣’二字，填词家必不可少。机者，传奇之精神；趣者，传奇之风致。少此二物，则如泥人、土马，有生形而无生气。”<sup>[1]</sup>李渔在明人汤显祖、祁彪佳等人以“趣”论曲的基础上，拈出“机趣”这一概念论曲。他界定戏曲有两个审美表现的根本所在：一是曲中之精神意旨，二是曲中之风神情致；前者可概括为“机”，后者则可表述为“趣”，它们赋予了戏曲以灵魂和生命。李渔的“机趣”论，高层建筑，将“趣”提升到了戏曲的生命的生命的高度。黄周星《制曲枝语》又言：“制曲之诀，虽尽于‘雅俗共赏’四字，仍可以一字括之，曰：‘趣’。古云‘诗有别趣’。曲为诗之流派，且被之弦歌，自当专以趣胜。今之遇情况之可喜者，辄曰‘有趣！有趣！’则一切语言文字，未有无趣而可以感人者。趣非独于诗酒花月中见人，凡属有情如圣贤豪杰之人，无非趣人；忠孝廉节之事，无非趣事。知此者，可与论曲。”<sup>[1]</sup>黄周星在李渔论“机趣”的基础上，又进一步对曲中之“趣”予以了论述。他界定，“趣”是一切语言文字表现的根本，是一切戏曲创作与审美的最终取向所在；同时，“趣”也是戏曲感动人意的关节。黄周星还扩大了论“趣”的对象、范围，将“趣”由文人谈艺论文拓展到社会生活的一切情事，认为有情之人，必是“趣人”，合德之事，必是“趣事”。黄周星对曲中之趣的论述深化了古典“趣”范畴的内涵，将“趣”论对象由论文谈艺链接到了现实生活中，显示出古代文论“趣”的范畴内涵不断由文人趣味向大众趣味贴近的特征。上述二人之论，在清初戏曲不断兴盛的时风背景下，甚具理论阐释的意义和推波助澜的作用。之后，寓园居士《秣陵春序》认为：“《锦笺》轻圆而味稍薄，《昙花》富赡而机不灵，《西楼》有隽语而失之佻，《燕子笺》有新趣而失之俗，《鸳鸯棒》等则浪子而已，几于倡夫，大非风流儒雅之体矣。”<sup>[4]</sup>寓园居士纵论当世戏曲创作，将“趣”与“味”、“机灵”、“雅”等曲论审美范畴并论，指出《燕子笺》的优点在于能给人以鲜活的意趣，但其缺欠则在于流于猥俗。寓园居士之论的辩证色彩也是很浓的。孔尚任在《桃花扇凡例》中也称自己作剧：“说白则抑扬铿锵，语句整练，设科打诨，俱有别趣，宁不通俗，不肯伤雅，颇得风人之旨。”<sup>[4]</sup>孔尚任是清代著名的戏曲家，他在作曲力求典雅、合于“风人之旨”的同时，在戏曲内蕴之于人的审美感受上，则追求有别样的趣味。他具体从说白、炼句、设科及打诨

多方面入手，将“得趣”高标为戏曲创作与审美的“第一需要”。黄启太《词曲闲评》论道：“词曲以命意布局为先，简净为高，而机调之凑泊，声律之敲戛，科白、打诨之步骤，尤宜生动合趣，处处经营，不可一段稍涉松懈。”<sup>[4]</sup>黄启太强调词曲创作要讲究命意、构思与布局，但他以生动合趣为其创作的最终取向。与李渔和寓园居士一样，黄启太将得趣视为科白与打诨的落足点与归宿点，强调在苦心经营和生趣凸现中给人以充盈的美感。晚清，吴梅《顾曲谈》又阐述道：“传奇为警世之文，固宜彰善瘴恶，俾社会上有所裨益。顾注全力于劝善果报，则又未免有头巾腐气。传奇而有腐气，尚何文字之足论。欲免腐气，全在机趣二字。机者传奇之精神，趣者传奇之风致。少此二物，则如泥人土马，有生形而无生气。作者逐出凑成，观者逐段记忆，此病犯者孔多。”<sup>[3]</sup>吴梅将戏曲发挥社会作用与其美感效果的对立统一联系起来立论。他认为，戏曲的劝善惩恶的功能易使其显得迂腐呆滞和流于道德说教，而机趣充蕴则可使戏曲消弥上述两种弊端。他通过引述李渔之言，对机趣在戏曲创作中的重要性予以了充分的阐述。《顾曲谈》又言：“至于趣之一事，最难形容。无论花前月下密约幽欢之曲，不可带道学气；即如谈忠说孝，或摹写节烈之事，所作曲白，亦不可走入呆板一路，要使其人须眉如生，而又风趣悠然，方是出色当行之作。”<sup>[3]</sup>吴梅进一步对曲趣予以了阐说，他指出“趣”是一种难以言说的非实体性的东西，这与明人袁宏道所论是相一致的。他强调在作曲中应始终将生动有趣放在头等重要的位置，此乃区分戏曲是否本色当行的唯一标识。吴梅之论，将明代吴江派与临川派对垒以来，对戏曲本色当行的争论及其意义给予了甚具理论意味的拓展和提升。

### 三、“趣”在清代词论视野中的升格

宋明时期，人们多以“味”、“韵”等术语来概括词作的不同审美本质及特征，“趣”在词论中出现得较为少见，但张炎等极个别词论家则将“趣”作为词作审美的准则引入到了词论中。发展到清代，词论家们对词趣的审美内涵、特征、形态等展开了较为细致的论述，他们将“趣”最终升格为重要的词论审美范畴。

李渔是清代著名的戏曲理论批评家，但他对

词却有独到的论述。他在《窥词管见》中,通过例析唐人《菩萨蛮》(牡丹滴露真珠颗)和李后主《一斛珠》(绣床斜倚娇无那)二词,以证明古人词法“常有瑕瑜并见处”之后,提出“不料填词之家,竟以此事谤美人,而后之读词者,又止重情趣,不问妍媸,复相传为韵事,谬乎不谬乎?”<sup>[5]</sup>李渔针砭唐宋以来少数人以丑为美,以妍丽为“韵事”之弊,中肯地指出了近世以来人们赏词重情趣的事实。邹祗谟《远志斋词衷》论道:“词虽小道,读之亦觉风气日上。序《衍波词》者,唐祖命云:极哀艳之深情,穷倩盼之逸趣。其旒高则、煜、清照之遗也。”<sup>[5]</sup>邹祗谟对词作的地位与作用极为标树,他借为别人之词作序之机,道出了五代、宋以来以“词家三李”为代表的正统词作路径,实为追求体现于顾盼之间的一种逸趣。吴衡照《莲子居词话》又言:“咏物如画家写意,要得生动有趣,方为逸品。”<sup>[1]</sup>吴氏此论虽针对词作咏物而言,其在清代词趣论中也有独到的意义。它实际上提出了寓生趣于词作的要求。刘熙载《词概》论道:“叔原贵异,方回贍逸,耆卿细贴,少游清远,四家词趣各别,惟尚婉则同耳。”<sup>[5]</sup>刘熙载细致地从词作意趣上辨析张炎、贺铸、柳永、秦观四人词作异同,他在批评实践中将“意趣”视为词作审美的质性之所在。《词概》又道:“少游词有小晏之妍,其幽趣则过之。”<sup>[5]</sup>刘熙载又从词作之趣的呈现上将秦观词和晏几道词予以了分辨,他评判秦观词以凸现清幽之旨趣为审美特征。李佳《左庵词话》言:“词以意趣为主,意趣不高不雅,虽字句工颖,无足尚也。……东坡词最有新意,白石词最有雅意。”<sup>[5]</sup>李佳高倡作词以崇尚“意趣”为旨,强调由“意”而“趣”,他标举“趣”为词之本,字句为词之表,概括意趣的审美本质特征要高雅。李佳在词论史上是首次对词趣审美特征明确提出要求的词论家。之后,谢章铤《赌棋山庄词话》云:“词宜雅矣,而尤贵得趣。雅而不趣,是古乐府。趣而不雅,是南北曲。李唐、五代多雅趣并擅之作。雅如美人之貌,趣是美人之态。有貌无态,如皋不笑,终觉寡情。有态无貌,东施效颦,亦将却步。”<sup>[3]</sup>谢章铤抓住词雅与词趣的辩证关系详细展开阐述。他认为,“雅”是词作在格调上所追求的,“趣”则是词作在主旨意蕴的表现上所必然伴随的。他从两者的偏重上来界定古乐府、南北曲与唐五代词的差别,认为古乐府格调雅正但意趣不显,南北朝歌谣俚曲趣味盎然

但却格调欠雅,惟唐五代词雅、趣兼擅互融。谢章铤还比譬词雅如“美人之貌”,即目可见;词趣则如“美人之态”,惟通过感知体察可知。此论形象而深刻地道出了词趣的特征。谢章铤还从词与诗、与曲的区别,词应求本色当行等问题上论及词趣。《赌棋山庄词话》又云:“然而文则必求称体:诗不可似词,词不可似曲,词似曲则靡而易俚,似诗则矜而寡趣,均非当行之技。”<sup>[5]</sup>他指出如果词像曲一样,则必然流于浮靡而俚俗;像诗一样,则会显得矜持而少情趣,在艺术表现上缺乏伸展扩张和引人兴趣的特征。谢章铤对词体与诗趣相互关系的论述,将清人对词趣的考察推向了一个更具理论意义的层面。沈祥龙是清代论词趣最为集中的词论家。其《论词随笔》言:“词之蕴藉,宜学少游、美成,然不可入于淫靡。绵婉宜学耆卿、易安,然不可失于纤巧;雄爽宜学东坡、稼轩,然不可近于粗厉;流畅宜学白石、玉田,然不可流于浅易;此当就气韵、趣味上辨之。”<sup>[6]</sup>沈祥龙在论析词作时,强调应从其所呈现的“气韵趣味”上分辨,这才是辨析词作的根本。沈祥龙明确将“趣”与“气”、“韵”、“味”一起,标示为词作审美的本体,这在词论史上具有划时代的意义。《论词随笔》又言:“词虽丽而乏趣味者,以其但知作情景两分语,不知作景中有情、情中有景语耳。‘雨打梨花深闭门’、‘落红万点愁如海’,皆情景双绘,故称好句,而趣味无穷。”<sup>[6]</sup>沈祥龙通过具体词作对词之趣味的生成予以了探讨。他认为,词作趣味是建立在情景相融相生的基础上的,绘景时须景中有情,言情时则应情中有景,这才是词中“趣味”产生的根本;而相对地,追求丽的艺术表现只不过是其皮毛。沈祥龙又提出“词不能堆垛书卷,以夸典博,然须有书卷之气味。胸无书卷,襟怀必不高妙,意趣必不古雅,其词非俗即腐,非粗即纤。”<sup>[6]</sup>他又从词作意趣应求古雅的审美原则出发,阐述出“堆垛书卷”与胸有书卷和意趣古雅相互间的辩证关系,揭橥出胸有书卷和襟怀高妙是意趣古雅的必要条件。他还言:“宋人选词多以雅名。俗俚固非雅,即过于艳,亦与雅远。雅者,其意正大,其气和平,其趣渊深也。”<sup>[6]</sup>沈祥龙在高倡词格须雅的同时,对词雅的美学内涵予以了界定。他认为,雅是建立在词旨取向中正,词气冲和,词趣深远的基础上的。这里,沈祥龙将作为词格的“雅”与作为词作审美素质的“趣”联系起来。总之,沈祥龙以“趣”为

词审美表现的本质要求,对词趣的生成、质性、特征等展开了详细而中肯的论述。他将清代词论家对“趣”的论述提升到了一个更具理论意义的层面。

总结清代文论视野中的“趣”,我们看出,它在诗学层面上得到了深化,在曲学层面上得到了进一步拓展,在词学层面上也不断得到升格,这就较全面地标示出“趣”作为我国古代文论审美范畴的成熟。

[责任编辑:章金]

#### 参考文献:

- [1] 贾文昭等. 中国古代文论类编[M]. 安徽大学中文系文学教研室, 1982.
- [2] 引自傅璇琮等. 中国诗学大辞典[M]. 杭州: 浙江教育出版社, 1999.
- [3] 贾文昭. 中国近代文论类编[M]. 合肥: 黄山书社, 1991.
- [4] 引自汪涌豪. 范畴论[M]. 上海: 复旦大学出版社, 1999.
- [5] 孙克强. 唐宋人词话[M]. 郑州: 河南文艺出版社, 1999.
- [6] 龚兆吉. 历代词论新编[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 1984.

(上接第44页) 国哲学界也对辩证唯物主义和马克思主义哲学体系问题给予了一定的关注,进行了一定的探讨,这个问题有的时候甚至还成为热点之一,近年来的情况便是如此。尽管这些探讨也取得了不少成果,但应该说离问题的解决还有较大距离。究其原因,除了这两个学科的发展还达不到足以解决自身科学体系的地步外,也直接受到一般辩证法体系问题尚未解决的制约。

笔者在进行建构辩证法体系的尝试性努力时,就时常感到需要恰当地处理好辩证法体系与整个辩证唯物主义和马克思主义哲学体系的关系,并且正是从建构辩证法体系的角度,对这两种体系问题的解决也自然而然地获得了一些新的领悟。

一般辩证法意义上的唯物辩证法体系问题的进一步解决,必将更好地为整个辩证唯物主义和马克思主义哲学体系的探究提供一般性、基础性的方法,而且也将提供一种具有很大启发意义的具体示范。

唯物辩证法体系的严密化完整化问题迟早要解决,迟早会解决。由于已经具备了必要的基本条件,因此这一问题可以在当代解决,应该在当代解决,而不宜继续久拖不决,关键要看辩证法研究

者们能否充分发挥主观能动性的作用了。只要高度自觉地重视这一问题,尽量凝聚学界的群体智慧,奋力向解决这一问题的目标发起冲击,就一定能较快较好地解决这一问题。

[责任编辑: 邬锡鑫]

#### 参考文献:

- [1] 黑格尔. 小逻辑[M]. 北京: 商务印书馆, 1980. 56.
- [2] 列宁. 哲学笔记[M]. 北京: 中共中央党校出版社, 1990. 372.
- [3] 恩格斯. 自然辩证法[M]. 北京: 人民出版社, 1984. 76.
- [4] 参见 21 世纪哲学创新—黄楠森教授八十华诞纪念文集[C]. 北京: 中央编译出版社, 2001. 364.
- [5] 黄楠森. 〈哲学笔记〉与辩证法[M]. 北京: 北京出版社, 1984. 26.
- [6] 王东. 辩证法科学体系的“列宁构想”[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1989. 407.
- [7] 转引自彭泽农、林圃. 马克思主义哲学体系研究[M]. 中杨超. 序言. 北京: 中国社会科学出版社, 1984.
- [8] 肖太陶. 事物的辩证法[M]. 南京: 河海大学出版社, 1993. 4.
- [9] 黄楠森. 辩证唯物主义体系的不变性与可变性[J]. 学术研究, 2001. 9.
- [10] 史昭乐. 辩证认识进程中的系统认识阶段初探[A]. 系统科学的哲学探讨[C]. 北京: 中国人民大学出版社, 1988.
- [11] 参见庞朴. 中国文化的人文精神(论纲)[N]. 光明日报, 1981. 1. 6.