

# 论桐城派前期作家对古代散文理论的整合与超越

刘相雨<sup>1</sup>

(曲阜师范大学 文学院, 山东 曲阜 273165)

**【摘要】:** 以戴名世、方苞、刘大櫟、姚鼐为代表的桐城派前期作家的“文气”说, 将“气”作为文章创作的本源, 认为文章是天地之“气”的反映, 并论述了“气”是如何转化成“文”的, 他们还把“文气”说引入审美领域, 使其成为古典美学的重要范畴。桐城派的创作论, 基于创作实践, 他们强调情境、情感在散文写作中的作用, 追求雅洁、精练的语言, 倡导创作平淡、自然的作品, 试图以古文之法来改造八股文。桐城派的文学功能论, 体现出融合儒家政教中心说和道教审美中心说的倾向。

**【关键词】:** 桐城派 前期作家 “文气”说 创作论 文学功能论

**【中图分类号】:** I207.6 **【文献标志码】:** A **【文章编号】:** 1001-862X (2019) 06-0180-005

桐城派作为清代最大的文学流派, 在文学史上影响甚巨, 郭绍虞先生认为“有清一代的古文, 前前后后殆无不与桐城生关系。在桐城派未立以前的古文家, 大都可视为‘桐城派’的前驱; 在‘桐城派’方立或既立的时候, 一般不入宗派或别立宗派的古文家, 又都是桐城派之羽翼与支流。由清代的文学史而言, 由清代的文学批评言, 论到它散文的部分都不能不以桐城为中心”<sup>[1]</sup>。桐城派前期的几位作家善于总结自己的创作经验<sup>(1)</sup>, 并结合前人的散文理论, 进行创造性的转化和创新性的发展。

## 一、以“文气”说为中心的文学本体论

文学本体论探讨的是文学的本源和本质的理论。桐城派的本体论“文气”说将我国古代哲学中“气”的观念与古代文论中的“文气”观念有机地结合在一起。<sup>(2)</sup>

首先, 桐城派将“气”作为文章创作的本源, 认为文章是对天地“菁英之气”的反映。戴名世认为作文的秘诀有三, “曰精, 曰气, 曰神”, 其中“气”对于作文有着重要的作用, “阴驱而潜率之, 出入于浩渺之区, 跌宕于杳霭之际, 动如风雨, 静如山岳, 无穷如天地, 不竭如江河”<sup>[2]</sup><sup>14</sup>。刘大櫟认为“天地之气化、万变不穷”<sup>[3]</sup><sup>16</sup>, 世界万物都是由阴阳二气变化、发展而来, 文章亦不例外, “夫文章之传于后世, 必其有得于天地菁英之气”<sup>[3]</sup><sup>72</sup>。姚鼐亦认为“苟有得乎阴阳刚柔之精, 皆可以为文章之美”<sup>[4]</sup><sup>48</sup>。戴名世、刘大櫟、姚鼐的“气”概念, 均来自于我国古代哲学的“气化”理论<sup>[5]</sup>。桐城派作家将“气”视为世界万物的本源, 文章是对“气”的反映, 也可理解为文章是对现实物质世界的反映。这样, 桐城派作家将哲学领域的“气”的观念转变为文学领域的“气”观念。

其次, 桐城派论述了“天地之气”是如何转化成“文”的。戴名世在谈到“精”“气”“神”与文学创作的关系时, 还说得比较玄虚, 往往还要靠作者个人的体会和悟性。刘大櫟和姚鼐在谈到这一问题时, 则论述得比较具体。他们认为, 客观的物质状态的“气”, 影响着作家个人的遭遇和精神状态, 促使他们将生活中遭遇的抑郁不平之气通过文字表达出来。如刘大櫟在给别人的诗集、文集所写的序言中, 都反复强调作家个人遭遇与创作的关系:

---

**作者简介:** 刘相雨 (1970—), 山东郓城人, 文学博士, 曲阜师范大学文学院教授, 博士生导师, 主要研究方向: 明清文学。

盖天所以挫抑之，使其胸中浩然之气蕴而不出，郁而不舒，因之羁愁感愤，适遇夫风霜雨露山水花鸟，而莫不抉其幽深，形于咏叹，尽发之为文章，以传于后世。

文章者，人心之气也。天偶以是气畀之其人以为心，则其为文也，必有燁然之光，历万古而不可堕坏。夫为文而至于万古不可堕坏，此其人虽欲不穷得乎？<sup>[3159]</sup>

刘大櫟认为当作家怀才不遇，受“挫抑”、“不见用”，胸中之气“郁而不舒”，“不可抑遏”时，写出来的文章才会“言之有物”，才能传之后世。这里的“气”，主要是指作家理想、抱负不得实现的苦闷、忧虑之“气”，其“天”不是指冥冥中掌握人的命运的神秘力量，而是指个人无力摆脱和逃避的现实社会。如张讷堂才华出众，却“久困公车”；岳水轩“于百家技艺之事无不能，于古今治乱成败之故无不知”，但“不得一见其施用”；鲍步江才力放纵，虽有少宰尹公“数言之于大府”，但不被任用<sup>[3159]</sup>……这种理想不得实现的愤懑，成为激发作家创作的动力和源泉，促使他们拿起笔来发泄心中的不满。

桐城派非常重视作家的这种强烈而深刻的感受。戴名世认为，“独其胸中之思，掩遏抑郁，无所发洩，则尝见之文辞，虽不求工，颇能自快其志”<sup>[2112]</sup>；方苞认为“虽功德之崇，不若情辞之动人心目”<sup>[6181]</sup>；刘大櫟认为那种“吟咏太平，抒其自得”的相互应酬的文章，“求其永久，自古云难”<sup>[3172]</sup>。

由此我们可以看出，桐城派作家把“文气”说与司马迁的“发愤著书”说、韩愈的“不平则鸣”说、欧阳修的“穷而后工”说结合起来，并作了进一步的发挥，鼓励作家直面现实，揭露社会的黑暗和腐朽，这是桐城派对“文气”说的一大贡献。

再次，桐城派把“文气”说引入审美领域，使其成为古典美学的重要范畴。桐城派的“文气”说极少谈“气”与“理”、“道”的关系，而主要谈“气”与“神”、“势”的关系，这与宋明理学家的相关论述形成了鲜明的对比。如明人方孝孺认为“道明则气昌，气昌则辞达”<sup>[7]</sup>，认为只要有了“道”，“文”就可不期而至，将“道”提到了不恰当的高度。刘大櫟认为“至专以理为主者，则犹未尽其妙也”，认为“神者，气之主；气者，神之用”，认为“气随神转，神浑则气灏，神远则气逸……”<sup>[8]3-4</sup>桐城派谈“气”与“神”、“势”的关系，表明他们更加重视文章的审美属性，而对文章的政治教化功能有所保留。桐城派的“气”是主要是指文章的气势，是“行文至不可阻处”。刘大櫟说：“论气不论势，文法总不备”，他又引用唐人李德裕的一段话“文以气为主，气不可以不贯，鼓气以势壮为美，而气不可以不息”，认为“此语甚好”<sup>[8]4-5</sup>。刘大櫟要求文章气脉贯通且章法浑成，欣赏那种“黄河之水天上来，奔流到海不复回”的壮美，但他同时认为“气不可以不息”，因为“不息”就会语直气盛，文无余韵。刘大櫟非常懂得艺术的辩证法，要求行文变化多端，不能囿于一种风格，要注意情境、情绪的转换，要既有地动山摇之壮美，又有柳丝花朵之秀美，也就是要有“奇气”：

奇，正与平相对。气虽盛大，一片行去，不可谓奇。奇者，于一气行走之中，时时提起。<sup>[8]7</sup>

文章有了“奇气”，才能够生动传“神”，这种“神”不是脱离“气”的虚无缥缈的东西，而是“气之精处”，是最能体现作家主观感受和精神品质的部分，也是最能打动读者的审美特征。这种“神”不是靠“声色臭味”来“娱悦人之耳目口鼻”，不是给人以较低级的感官享受，而是“悠然以深，油然以感”<sup>[214]</sup>，能够打动人的心灵，给人以高级的精神愉悦。刘大櫟把“气”与“神”、“势”联系起来，从审美的角度来论述“文气”说，使其理论更加接近文学艺术的本质。

姚鼐在刘大櫟的基础上，进一步论述了“文气”说与艺术风格的关系。首先，他将古往今来的文章分为阳刚和阴柔两大类，“鼐闻天地之道，阴阳刚柔而已。文者，天地之精英，而阴阳刚柔之发也”<sup>[4]93</sup>，这就从整体上把握了作品的基本风格。其次，他认为阳刚之美的文章，“其文如霆，如电，如长风之出谷，如崇山峻崖……”；阴柔之美的文章，“其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧……”<sup>[4]93</sup>。姚鼐用一系列的比喻，生动地描绘了阳刚和阴柔之美的审美特征，把前人提出的两个审美范畴变得具体、形象。再次，他还认为文学作品必须刚柔相济，作家可以有所偏长，但不能“一有一绝无”<sup>[4]94</sup>。

姚鼐把文气与天地之道，与作家的才性气质，与作品的风格相联系，这就不仅使“文气”说更加具体化，而且更加符合文学的基本规律，至今对我们仍具有启发意义。

## 二、基于实践的创作论

桐城派作家大部分是教师，他们的创作理论大多是从自己的创作经验中总结出来的，因而具有较强的实践性和可行性。<sup>[3]</sup>桐城派的创作论，既包括应用文体的写作，也包括艺术文体的写作。

### （一）强调情境、情感在散文写作中的作用

陆机在《文赋》中就已经注意到了外部的自然环境对于文学创作的影响，“遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”<sup>[9]</sup>；刘勰在《文心雕龙·神思》也认为“登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣”<sup>[10]</sup>。方苞在与朋友的书信中，强调“凡吾为文，必待情与境之自生而后能措意焉”<sup>[6]657</sup>，当“情”与“境”不存在了，自己的文章也就写不出来了。戴名世认为要创作出优秀的文章，需要“一心注其思，万虑屏其杂，直以置其身于埃壙之表，用其想于空旷之间，游其神于文字之外”<sup>[2]5</sup>。无论是戴名世的“游其神于文字之外”，还是方苞的“情与境之自生”，都注意到了外部的环境和内在心境在写作中的重要作用。

归有光是桐城派作家普遍推崇的作家，但是方苞认为归有光的应酬类文章写得不好，“袭常缀琐，虽欲大远于俗言，其道无由”；而归有光描写亲人之间感情的文章，“不俟修饰，而情辞并得，使览者惻然有隐”<sup>[6]117</sup>。这说明真情是打动人心力量。如果在写作的过程中灌注了个人的真情实感，不需要过分地修饰语言，文章就能真切感人。姚鼐则批评当时的许多诗歌，“如贵介达官相对，盛衣冠，谨趋步，信美矣，而寡情实”<sup>[4]45</sup>；如果作家在创作中“寡情实”，那么文章的语言即使再华美，也是很难打动人的。

方苞、刘大櫟、姚鼐等人写得比较好的文章，也大多是描写与亲戚、朋友之间感情的文章。如方苞的《弟椒涂墓志铭》《兄百川墓志铭》，刘大櫟的《章大家行略》，姚鼐的《刘海峰先生传》《亡弟君俞权厝铭》等。

桐城派作家从自己的写作经验出发，认识到了情境、情感在散文写作中的作用，进一步丰富和充实了我国古代传统的创作理论。

### （二）追求雅洁、精练的语言

桐城派作家重视作品的语言。虽然不同的作家对语言风格的追求略有不同，但是“精练”是他们共同的追求。如戴名世提倡“精”“气”“神”说，其中“精”主要指作品的语言，“精则糟粕、煨烬、尘垢、渣滓，与凡邪伪剽贼，皆刊削而靡存”<sup>[2]4</sup>。方苞认为“文未有繁而能工者，如煎金锡，粗矿去，然后黑浊之气竭而光润生”<sup>[6]181</sup>。刘大櫟认为“文贵简”，并认为“凡文笔老则简，意真则简，辞切则简，理当则简，味淡则简，气蕴则简，品贵则简，神远而含藏不尽则简，故简为文章尽境”<sup>[8]8</sup>。当然，刘大櫟的“简”不仅仅是指语言的精练，还包括“意真”“辞切”“理当”“味淡”等。

桐城派作家中，方苞对于文章的语言论述最多。方苞提倡语言的“雅洁”，对于不同的文体，“雅洁”的标准也是不同的。例如传记类的文体，方苞认为“非谓辞无芜累也，盖明于体要，而所载之事不杂”<sup>[6]56</sup>；所谓“明于体要”，主要是指传记作品中人物的语言要与传主的身份相称，而且应选择最能体现传主一生功业的事件。他在《书王莽传后》中认为《汉书·王莽传》“徒以著其诤张为幻，则举其尤者以见义可矣；而喋喋不休以为后人诮嘲之资，何异小说家驳杂之戏乎”<sup>[6]63</sup>，他认为《汉书》中的王莽传，通过典型事例表现出意旨即可，不应该像小说家那样喋喋不休。方苞还认为，“凡为学佛者传记，用佛氏语则不雅”，“岂惟佛说，即宋五子讲学口语亦不宜入散文”<sup>[6]166</sup>。

方苞认为“诸体之文，各有义法”<sup>[6]137</sup>，应该根据不同的文体要求，选择不同的语言。例如方苞生活的时代，铭诔之文流行，而这类文章多为请托之文，难以据实抒写，所以方苞“平生非亲懿久故，未尝为铭幽之文”<sup>[6]298</sup>；他认为家谱一类的文体，“与志、传异体，惟事之信，言虽不文可也”<sup>[6]600</sup>；对于“记”类文体，方苞认为“散文文惟记难撰结，论、辨、书、疏有所记之事，志、传、表、状则行谊显然”<sup>[6]165</sup>。

虽然桐城派作家对于各种文体的语言，并没有系统地、分门别类地进行论述，但是从其与朋友、弟子等人的书信、赠序类等文章中，我们仍然可以看出他们对于不同文体的不同要求。

### （三）对于八股文的批评

明清以八股取士，八股文在明清文人的生活中占据了十分重要的地位，对于明清文人也有着深远的影响<sup>[11]</sup>。桐城派作家对于八股文批评较多，甚至将其与秦始皇的焚书相提并论。如戴名世认为“今夫讲章时文其为祸更烈于秦火”<sup>[2]138</sup>；刘大櫟也认为“科举之制，比之秦火，抑又甚焉”<sup>[3]323</sup>。他们批评八股文是因为八股文“不过记诵熟烂之辞，互相抄袭，恬不为耻”<sup>[2]17</sup>，“如栖群蝇于圭璧之上，有玷污而无洗濯”<sup>[3]104</sup>。八股文作家没有代圣贤立言之意，也根本不可能发明圣贤经传，八股文只不过是他们博取功名利禄的工具。方苞劝告朋友之子，“英华果锐有用之日力，不宜虚费于时文”<sup>[6]162</sup>；姚鼐“自少不喜观世俗讲章，且禁学徒取阅，窃陋之也”<sup>[4]88</sup>。

虽然桐城派作家对八股文多有批评，但是生活在八股取士时代的他们，根本无法完全摆脱八股文的影响，在他们的教学生涯中，教得最多的恐怕也是八股文。姚鼐曾主张以古文之法来作八股文，改变八股文的写作现状，“使为经义者，能如唐应德、归熙甫之才，则其文即古文，足以必传于后世也”<sup>[4]270</sup>。至于这一主张有多少可行性，则是另外的事情。

### （四）倡导创作平淡、自然的作品

戴名世认为创作的秘诀“第在率其自然而行其所无事，即至篇终语止，而混茫相接，不得其端”<sup>[2]5</sup>，“文章者，无一定之格也，立一格而后为文，其文不足言矣”<sup>[2]93</sup>。戴名世认为文章的写作应顺其自然，而不应该先定规矩和标准。戴名世的这一观点，与苏轼的“吾文如万斛涌泉，不择地而出”的创作体验有相似之处。姚鼐也认为“文章之境，莫佳于平淡，措语遣意，有若自然生成者”<sup>[4]289</sup>。姚鼐所谓“措语遣意，有若自然生成者”，这种境界是初学作者难以做到的。方苞对于这类文章也较为推崇，他在《进四书文选表》中，对于这种“极平淡简朴而清古可味”的文章选得不多，是因为这类文章“盖必天资最高，变化于古文，久乃得之，非中材所能仿效也”<sup>[6]581</sup>。

桐城派倡导创作平淡、自然的作品，这是他们的一种创作理想。至于他们自己的作品，并没有完全达到这一标准。另外一方面，桐城派的这一理想，也间接导致了他们的作品失之于枯淡，作品谨严有余，生动不足。

## 三、融合儒道的文学功能论

在我国古代文学批评史上，以道家为代表的审美中心论和儒家为代表的政教中心论一直并峙分流，它们从不同的侧面揭示了文学艺术的基本功能，但又各有利弊。审美中心论易流于唯美主义和形式主义，政教中心论易流于政治宣扬和空洞的说教。在桐城派前期作家手中，审美中心论和政教中心论经历了一个相互融合的过程。“桐城三祖”之首的方苞，较为重视文学作品的教化作用，有人称赞他的文章“非阐道翼教有关人伦风化不苟作”<sup>[6]903</sup>。刘大櫟的文章，“虽尝受法于望溪，而能变化以自成一体”（方宗诚《桐城文录序》）<sup>[3]631</sup>，与方苞的风格不太一致。在文学功能论上，刘大櫟与方苞也有很大的不同。刘大櫟较为重视作品的审美作用，他在《论文偶记》中提出文艺作品的“十二贵”，即：“贵高”、“贵大”、“贵奇”、“贵远”、“贵简”、“贵疏”、“贵变”、“贵瘦”、“贵华”、“贵参差”、“贵去陈言”、“贵品藻”，这“十二贵”大多是从文艺作品的审美属性来论述的，而且充满了辩证法思想。如他对“文贵高”的论述：

文贵高：穷理则识高，立志则骨高，好古则调高。

文到高处，只是朴淡意多。譬如不事纷华，翛然世味之外，谓之高入。昔谓子长文字峻，震川谓此言难晓，要当于极真极朴极淡处求之。<sup>[8]7</sup>

刘大櫟首先把文章的高妙分为“识高”、“骨高”和“调高”，然后指出这种“高”表现为一种朴淡高远的意境，是“清水芙蓉”式的秀美；从语言上看，似瘦而实腴，笔简而神具，能够激发读者的想象和联想。刘大櫟喜欢这种朴淡高远的意境，但他也同样重视华美，认为“华正于朴相表里，以其华美，故可贵重”<sup>[8]9</sup>，并不因自己个人的好恶而否定之。再如他对“品藻”的论述：

文贵品藻，无品藻便不成文字，如曰浑、曰浩、曰雄、曰奇……

品藻之最贵者，曰雄、曰逸。欧阳子逸而未雄，昌黎雄处多，逸处少；太史公雄过昌黎，而逸处更多于雄处，所以为至。<sup>[8]12</sup>

刘大櫟的“品藻”，论述的主要是文学作品的风格，他特别倾心两种风格：“雄”和“逸”。从他对欧阳修、韩愈、司马迁三人作品的评价来看，“雄”是指韩愈作品滔滔雄辩、沉着痛快的风格，“逸”是指欧阳修文章圆融轻快、委婉含蓄的风格；司马迁的文章兼有两种风格，而以后者为主。在这两种风格中，刘大櫟更欣赏“逸”格。可以说，刘大櫟的“雄”、“逸”说直接启发了姚鼐阳刚、阴柔的风格论。

姚鼐的文学功能论，则体现出融合政教中心说和审美中心说的倾向。这主要表现为：

首先，从姚鼐的思想倾向来看，他受儒家治国平天下思想的影响，充满报国的热情，但他并不排斥道家思想，他认为“天下道一而已”<sup>[4]29</sup>，即全部来源于孔子，认为“庄周之学，出于子夏”<sup>[4]33</sup>，道家思想是孔子儒家思想的分支。关于文学作品的功用，他亦力图贯通儒道两家。一方面，他认为文学作品可以“兴德义，明劝戒，柔驯风气，登长才杰”<sup>[4]256</sup>，可以“明道义、维风俗以谕世者”<sup>[4]89</sup>，重视文学作品的政治教化作用；另一方面，他又多次强调文章的“天趣”、“天巧”：

三百年中画第一，天趣横流腕间出。<sup>[4]455</sup>

乃知天巧工中微，不似粗公常缚律。<sup>[4]460</sup>

姚鼐提倡的“天趣”、“天巧”，是一种超越了技巧规范的束缚、不露任何斧凿之痕的艺术境界，是“通于造化之自然”<sup>[4]104</sup>，这与庄子推崇自然之美的文艺观是一致的，也是他得益于庄子的地方。对“天趣”、“天巧”的提倡，表明了姚鼐对文学作品审美属性的重视。

其次，姚鼐在《〈古文辞类纂〉序目》中提出了“神理气味格律声色”八要素说，认为“神理气味”为“文之精”，“格律声色”为“文之粗”。这种提法源于刘大櫟的“神气”、“音节”、“字句”说，但是比刘大櫟的提法更为系统全面。在“文之精”中，姚鼐提出了“神理气味”，其中“神”指神韵，即作品最本质、最突出的审美特征，“气”指文章的气势，“味”指韵味，这些刘大櫟都曾论述过。那么，在作为“文之精”的四要素中，姚鼐新加的也只有“理”了。有的学者认为这儿的“理”是指文章的“脉理”、“文理”，我们认为这儿的“理”应指“义理”、“道理”。姚鼐对于文章的“脉理”、“肌理”之说颇不以为然，他曾经毫不犹豫地拒绝了“肌理”说的代表人物翁方纲关于作文之法的建议<sup>[4]384-85</sup>。姚鼐认为文章贵在“当理切事”，使“士守其言，则为端士；历官者遇事，取其所记一行之，如绳墨之可守”<sup>[4]274</sup>。“神理气味”的“理”与“当理切事”的“理”的含义应该是相同的。在“神”、“气”、“味”中加上一个“理”，反映了姚鼐融合审美中心论和政教中心论的愿望。

---

因此，方苞、刘大櫟、姚鼐等人对文学功用的认识经历了一个正一反一合的曲折发展历程，他们对文学艺术的本质属性的揭示更加深刻、全面。

综上所述，桐城派从多方面、多角度揭示了文学艺术的本质属性和内在规律，虽然有时他们使用的理论范畴并不是崭新的，但在具体论述时则超越了前人。桐城派的文学理论由戴名世、方苞等人奠基，经刘大櫟等人为之推阐，再到姚鼐集其大成，中间经历了几代人共同的努力，终于建立起自己的理论系统，它对桐城派的文学创作起着重要的指导作用，也是桐城派具有顽强的生命力，不断发展壮大的重要原因。

#### 参考文献:

- [1]郭绍虞.中国文学批评史[M].上海:上海古籍出版社,1979:627.
- [2]戴名世,著.王树民,编校.戴名世集[M].北京:中华书局,1986:2-11.
- [3]刘大櫟,著.吴孟复,标点.刘大櫟集[M].上海:上海古籍出版社,1990.
- [4]姚鼐,著.刘季高,标校.惜抱轩诗文集[M].上海:上海古籍出版社,1992.
- [5]第环宁.气势论[M].北京:民族出版社,2002:2-11.
- [6]方苞,著.刘季高,校点.方苞集[M].上海:上海古籍出版社,1983.
- [7]方孝孺,著.徐光大,点校.逊志斋集[M].宁波:宁波出版社,2000:379.
- [8]刘大櫟.论文偶记[M].北京:人民文学出版社,1998.
- [9]陆机,撰.张少康,集释.文赋集释[M].上海:上海古籍出版社,1984:14.
- [10]陆侃如,牟世金.文心雕龙译注(下册)[M].济南:齐鲁书社,1980:85.
- [11]廖可斌.文学思潮史的写法——以明代文学思潮史为例[J].北京大学学报:哲学社会科学版,2016,(5).

#### 注释:

1 由于桐城派绵延二百余年，作家六百余人，作家的创作风格和创作主张也有不同。为了论述的方便，本文选取戴名世、方苞、刘大櫟、姚鼐等作为桐城派前期作家的代表。

2 胡建次《清代桐城派文论中的文气论》（《佛山科学技术学院学报》2011年第1期）、卿磊《“文气”的现代解读与文化阐释》（《中华文化论坛》2013年第2期）等对此问题均有论述，可以参看。

3 参看刘相雨《论“桐城三祖”的作文之“法”》，《河南教育学院学报》2009年第3期。