

第三章 清代學術與文藝理論背景

鄭燮一生歷經清代康熙、雍正、乾隆三朝，這一時期也是中國封建社會後期最爲鼎盛的時期。爲了禁錮人們的思想，強化封建統治，順、康、雍三朝實施嚴密的文化專制制度，並屢興文字獄，到乾隆時則達到了頂峰，其頻繁和殘酷更是超過了中國歷史上任何一代。另一方面又通過科舉及其他手段吸引文人學士奔競科場，整理古籍，研究學術。這種政治高壓和文化專制的直接結果，便是使考據之學（即漢學、樸學）日漸興盛。

當時文壇，在文章方面，以桐城派爲其主流，主張文章要有內容，有條理，其餘宗派各立門戶，或獨具慧眼，或沉浸於復古之中，一般文人便靡然風從。

在詩方面，當時鼎立詩壇的，有王士禛所倡導的神韻說、沈德潛所倡導的格調說，袁枚所倡導的性靈說。在詞的方面包括了以陳維崧爲首的陽羨派，朱彝尊爲首的浙西派，以及張惠言爲首的常州派。又因康熙、雍正、乾隆等帝王對文學的注重並加以鼓勵，尤其在科考方面，以詩賦取士，更使得當時的文風非常鼎盛，人文蔚起。

第一節 清代學術與文學理論背景

在中國學術史上，清朝有其獨特的學術地位，因當時專精力治考據之學（亦可避文字之禍），考據學家以嚴肅的態度、科學的精神，在經學、史學、諸子學、校勘學、小學、地理、辨偽、輯佚各方面，皆有輝煌的成就，故考據學成爲清代的思潮代表。

清代考據學興起，最早始於黃宗羲、顧炎武、王夫之等人，一方面是反對明末「束書不觀，遊談無根」的空疏膚淺，提倡經世致用，強調樸實的學風，重視讀書、考察和實證；一方面則企圖通過經史的研究來達到喚醒人心、復興民族文化的目的。於是，他們把治學與政治目的緊密相連。稍後，嚴若璩、胡渭等，漸開清學考據之風，成爲顧炎武之後，以考據見長的著名學者，他們不但整理了大量古代的經史文獻，鑑別了這些文獻的真偽，同時也蒐集了大量散佚的書籍，使之重見天日，對經學及史學方面，都有重大的建樹與貢獻。

由於清王朝殘酷的文字獄和思想桎梏，到了乾隆的時候，民族意識已然淡薄，便放棄了顧炎武等人的治學精神與目的，走上爲考據而考據的道路。清統治者看準了這一點，順勢加以支持鼓勵，於是乾嘉時考據之風大盛，從而建立了許多從考據學衍生出的新學問，例如：文字學、聲韻學、訓詁學、金石學、目錄學、輯佚學等學科。因此，許多文人被誘入紙堆裡不能自拔，性靈詩派的提倡者袁枚對此曾大肆

抨擊說：「考據之學，離詩最遠。」又說：「讀書不知味，不如東高閣，蠹魚而何知？終日貪糟粕。」⁸¹這樣的指責真是一針見血。鄭板橋也指斥文壇現狀說：「名士之文深莽蒼，胸羅萬卷雜霸王，用之未必得實效，崇論閎議多慨慷」；「小儒之文何所長，抄經摘史餽釘強，玩其詞華頗赫爍，尋其義味無毫芒」⁸²。從學術宗尚上來看，鄭燮論文所倡導的「日用家常」的文學思想承續了清初黃宗羲、顧炎武、王夫之諸儒的經世致用之學，在清代中葉文壇上有著重要的現實意義。

清代詩人，喜言宗派，康、雍、乾年間，此風尤其盛行，如神韻、肌理、性靈、格調等，派別林立。當時詩壇分尊唐、宗宋兩路，尊唐者多言神韻、重格調，主肌理；宗宋者則反流俗，尚奇崛，喜發議論，鋪陳典故。尊唐、宗宋各立門戶，自我標榜。然其中亦有自成一說，不拘一格者，板橋便是其中翹楚。其詩文貴出己意，不攀緣前人，他在〈板橋自敘〉說：

板橋詩文，自出己意，理必歸於聖賢，文必切於日用。或有自云高古而幾唐、宋者，板橋則呵惡之，曰：『吾文若傳，便是清詩清文；若不傳，將並不能為清詩清文也。何必侈言前古哉？』⁸³

⁸¹ 袁枚：《隨園詩話》補遺，卷十（廣文書局，1971年），頁8。

⁸² 《鄭板橋集·詩鈔》〈偶然作〉，頁34。

⁸³ 《鄭板橋集·補遺》〈板橋自敘〉，頁185。

他說的詩文要出於己意，主性情，又不拘一格，並且認為詩文的傳與不傳，在於是否能代表當代作品，而不在摹古。這種文學理論與袁枚同受公安派文學理論影響，意識到明代擬古、復古主義弊端，期跳出傳統模式思維。

明清之際的詩壇，以錢謙益與吳偉業並稱東南二大家，最為重要。錢謙益的文學思想，頗近公安派，對擬古作品攻擊甚烈。他認為作者要先培養深厚純正的學養、陶冶儒家傳統思想、薰染作家的性靈情操，使性情純正，心胸寬厚才能寫出佳作。

清初另一位大家吳偉業，他反對固持宗尚，襲貌遺情。因此，他要求詩人「毋使才而礙法，毋襲貌而遺情⁸⁴」；「不矜同，不尚異，各言其志之所存⁸⁵」勿把有益的學習矮化為有害的模擬，所以，他仍反對擬古。

錢、吳二人之後，領導康熙詩壇者，為崇盛唐、主神韻的王士禛。然而，王士禛的主張一味追求神韻，而忽略了內容的充實，導致詩風日益脫離實際，流於形式主義，顯得無病呻吟、矯揉造作，透露出作品因力求含蓄而流於無個性、無特色、人云亦云的弊病。當時詩風在

⁸⁴吳偉業：〈致孚社諸子書〉，錄自吳偉業著，李學顯集釋《吳梅村全集》下冊，卷五十四，文集三十二，書三（上海古籍出版社，1990年），頁1084。

⁸⁵吳偉業：〈致孚社諸子書〉，錄自吳偉業著，李學顯集釋《吳梅村全集》下冊，卷三十，文集八，序四書（上海古籍出版社，1990年），頁693。

「神韻派」的領導下，更進一步的遠離現實。針對「神韻」一派崇尚司空圖、嚴羽及王士禛「味外味」之說，「專以意外言外，自文其陋」，喋喋於「文章不可說破，不宜道盡」，鄭燮特拈出「沉著痛快」四字以相頡頏：「文章以沉著痛快為最，《左》、《史》、《莊》、《騷》、杜詩、韓文是也。⁸⁶」他又說：「千古好文章，只是即景即情，得事得理，固不必引經斷律，稱為辣手也。⁸⁷」

到康熙晚年至乾隆中葉，詩壇上出現了沈德潛，標榜格調說，主張「溫柔敦厚」的傳統詩教，這一擬古的理論，獲得統治者的欣賞，被詩壇奉為正宗。沈德潛的詩論，注意借鑑歷代作品的不同內容與風格，在糾正王士禛神韻說的空疏與偏竦。他主張最力的是「溫柔敦厚」，他認為，詩無論是寫歡樂或是寫悲傷，都不能過度的宣洩感情，而應該平靜克制，委婉含蓄地加以表現。在清代中葉，沈德潛的這種詩論，影響頗大，一時成為風氣。

然而，這種委婉含蓄詩風的提倡，勢必貶低反映社會生活和賦予現實意義作品的價值，而使詩歌脫離實際，創造出來的作品，容易形成規模狹小，內容貧乏，氣勢虛弱的缺點。鄭板橋所強調的，顯然與沈德潛不同，他所提倡的是那些「尋常眼孔」決不能看中的「掀天揭地之文，震電驚雷之字，呵神罵鬼之談，無古無今之畫」，鄭板橋的

⁸⁶ 《鄭板橋集·家書》〈濰縣署中與舍弟第五書〉，頁 24。

⁸⁷ 《鄭板橋集·補遺》〈與丹翁書〉，頁 204。

這種主張，儼然想在一潭死水中投一巨石，激起軒然大波。

鄭板橋對當時的文壇是持批評態度的，認為詩人必須有「真氣」。板橋〈濰縣署中與舍弟第五書〉中說：「愚謂本朝文章，當以方百川制藝為第一，侯朝宗次之；其他歌詩辭賦，扯東補西，拖張拽李，皆拾古人之唾餘，不能貫串，以無真氣故也。⁸⁸」認為清代的詩文，除了方百川（方舟）（非方苞）的八股文和侯方域（侯方域）的古文外，當時的詩文大都因襲古人，不能一以貫之，是沒有所謂「真氣」的。鄭板橋對始於王漁洋的「神韻說」，進而變遷到沈德潛的「格調說」的清代文壇，其批判的態度是很明顯的。

板橋詩突破了「神韻」、「格調」之說的束縛，他針貶「神韻」、「格調」之說，並大膽提出文章當「經世致用」的主張，以樸實的現實主義詩風在清代詩壇「獨樹一幟」。

沈德潛其後的袁枚，反模擬雕琢而主性靈，認為詩歌是抒發性情之作，不能專為載道、明道、衛道的工具。因此他說：「若夫詩者，心之聲也，性情所流露者也。⁸⁹」詩歌應該既可抒發德行、倫常之情，也可以抒發男女、山水之情，感人的詩應當是真實性情的表現，而不是那些追求格調誇耀學問的作品，應當在性情中運用格律，不能在性情之外片面追求格律。

⁸⁸ 《鄭板橋集·家書》〈濰縣署中與舍弟第五書〉，頁 23。

⁸⁹ 袁枚：〈答何水部〉《隨園全集》，卷七（啓明書局，1960 年 12 月初版），頁 366。

鄭板橋由於出身貧苦，瞭解下層社會的實況，在他的詩詞作品中，表現著天真浪漫的氣息，深受性靈詩派的影響。因此他主張作品切合現實，有感而發，不滿追求形式的工巧，提倡直摠胸臆，不加雕琢。在表面上他的主張與袁枚頗為相近，然而兩人在注重作品的現實感，要求反映國家興亡，民生疾苦的看法，則大異其趣。

清朝文學家袁枚提倡「性靈說」，主張詩文應獨抒性靈，不拘格套，反對規唐模宋，具有一定的反傳統、反道學的叛逆精神。其中有一點很重要，那就是強調作品的「真感情」(至情至性)。在袁枚以前，像明朝公安派領袖袁宏道(中郎)、宋代楊萬里、齊梁鍾嶸詩品等等，也都主張文學作品重在「真性情」，表現自己內心的真感情，那麼當然每個作者皆不相同。正因為如此，人們往往把鄭燮視為性靈詩人中的一員，或者視為與「性靈派」相近的人。

鄭燮與袁枚同氣相求，對他甚為敬重，並引為知己。《隨園詩話》記板橋「與袁枚未識面，或傳其死，頓首痛哭不已。⁹⁰」但鄭、袁二人也有許多不同，袁枚認為：「文之佳惡，實不係乎有用無用。⁹¹」這與鄭燮文切世用的看法大相徑庭，體現出袁枚與儒家傳統文學觀的不同。且二人的詩風也有較大差異，袁枚過於看重一己性靈的抒發，其

⁹⁰ 據《隨園詩話》卷九(廣文書局，60年9月初版)，頁9。載：興化鄭板橋作宰山東，與余從未識面。有誤傳余死者，板橋大哭，以足踢地，余聞而感焉。《小倉山房詩文集》卷十四(上海古籍出版社，1988年3月一版)，頁315，亦有記載。

⁹¹ 袁枚：〈答友人論文第二書〉，收在《小倉山房文集》卷十九(上海古籍出版社，1988年3月一刷)，頁5。

詩文中多有對身邊瑣事和風花雪月的吟詠，故繞風趣者多，而失之淺薄浮滑；鄭燮詩文、題跋則「寓仁慈於奇妙」，融妙趣於簡淡，既質實厚重，也不乏空靈，有著獨特的審美價值，巍巍然一派大家氣象。

第二節 清代藝壇背景

當時繪畫以山水、花鳥畫較為發達。山水方面，清初的王時敏、王鑾、王翬、王原祁，

即「四王」，繼承明末董其昌松江畫派摹古畫風，成了清代的正統，而在野的畫家如龔賢、八大山人、石濤等人，重視師法自然，反對泥古不化，主張創新，強調個性抒發，具有強烈個性表現及明顯獨特風格。花鳥畫方面，名家輩出，技法多樣，風格各異，如王武、恽南田、蔣庭錫、鄒一桂等，以常州畫派影響最大。清中期「揚州八怪」異軍突起，使人耳目一新。後期，趙之謙、吳昌碩等人繼承「揚州八怪」的創新精神。人物畫方面，雖沒有山水畫、花鳥畫那麼盛行，但肖像畫較為發達。而宮廷畫受西洋畫的影響，創造出中西結合的新畫風。

石濤等一批對清朝持敵視的態度的明遺民畫家，他們的繪畫內容寄託了懷戀故國、不滿現實的思想，繪畫形式上有了新的創造，繪畫風格比較奔放奇肆。文人畫的現實主意和浪漫主意的因素，由石濤他

們繼承了下來，並有了發展。在雍正、乾隆時期出現繼承石濤一派的，以金農、鄭板橋等為代表的「揚州八怪」。他們重師自然，重表現畫家個人的情感思想，在風格上、技巧上、形式上強調創新。另外，對鄭板橋影響頗深的是徐渭，從「青藤門下牛馬走」的印章裡看得出，鄭板橋有意繼承徐渭（文長），他極力學習徐文長畫中的精神，又很讚賞徐文長的畫，云：

徐文長先生畫雪竹，純以瘦筆、破筆、燥筆、斷筆為之，絕不類竹，然後以淡墨水鈎染而出，枝間葉上罔非雪積，竹之全體在隱躍間矣。⁹²

鄭燮根據自己的繪畫實踐提出了許多精闢的繪畫理論。例如，他提出了「胸無成竹」說、「學三拋七」說、「不立一格」說等。這些是對從顧愷之到石濤的繪畫理論的重要發展，至今仍對繪畫創作者有著啓發、指導意義。

鄭板橋一生中，對繪畫用力最勤。其畫裏畫外的蘭、竹、石意象幾乎成了他生命的組成部分。其蘭竹畫突破了清初「正宗」畫派「恪守古法」的程式，外師造化、中得心源，逐步形成了其獨特的藝術風貌，影響了清代畫壇。

⁹² 《鄭板橋集·題畫》〈竹〉，頁 162。

板橋畫竹講求「胸無成竹」，異於歷來畫家所認定的「胸有成竹」之說。在他看來「信手拈來都是竹」，「隨手寫去，自爾成局」，「未畫之前，不立一格；既畫之後，不留一格」，這是鄭板橋「四十年來畫竹枝，日間揮寫夜間思」，於所畫物象及筆墨技巧爛熟於心之後而達到的至境。

板橋作畫，純以寄情為主。他長於畫竹、蘭、石，往往把這三者巧妙地組合在一幅畫面上予以盡情發揮。梅蘭竹菊自宋以來即被稱為四君子，知識分子的文人，往往在國家遭受迫害而自己又無力抵抗時，把這幾種自然界代表「清高」、「幽潔」、「虛心」、「隱逸」等的東西，通過筆墨，賦予某些思想情感，表示對現實的不滿。板橋之所以專畫竹、蘭、石、菊，不正符合他思想情感的要求嗎？⁹³

同畫論一樣，鄭燮書論亦不乏灼見。從蔡邕、鍾繇、王羲之到趙孟頫、董其昌的書法，鄭燮都作過評論。清代前期的書壇重帖學而輕碑學，統治者提倡烏、光、方的館閣體，束縛了書家的藝術個性。鄭燮溯源開流，博采衆美，推重漢碑，大膽革新，使書壇出現新的生機。板橋的書畫獨創寫意，著意趣味，的確是「筆意縱逸，蒼勁絕倫」，自成一家之作。他的字，狂草古籀，兼篆隸楷書眾妙之長，別饒趣味，故他自稱為「六分半書」。他的字畫在生前已負盛名，蔣心餘詩有云：

⁹³張敬校定、廖玉蕙選註、孫思照發行：中國古典文學賞析精選⑫一竿煙雨《鄭板橋詩詞文選》（台北：時報文化出版企業有限公司，1992年3月20日二版一刷10月15日二版二刷），頁19。

「板橋作字如寫蘭，波磔奇古形翩翩；板橋寫蘭如作書，禿筆疏花見姿致。」蓋書畫本來相通，板橋畫蘭竹之妙，已為世人所共認，至其書法，則具飄逸之趣，這種不泥於古，別開生面的創作精神，是值得我們衷心欽服和嚮往的。⁹⁴

⁹⁴王幻：《鄭板橋評傳》（台北：台灣商務印書館，1994年4月二版第一刷），頁205。

