



《而庵詩話》中創作主體之理論內涵及其發用

高知遠

南華大學文學系副教授

摘要

本文以「《而庵詩話》中創作主體之理論內涵及其發用」為題，透過認知、性情與實踐三層，解釋《而庵詩話》中之創作主體如何養成、發揚，進而落實為具有創造性之語言表現。進而發現，徐增在《而庵詩話》中對於創作主體之建構，無疑是將傳統詩法視為原則，試圖綜合天份與個性判斷，自然而然，且無跡可求的展現出既符合外在形式規約，又超越傳統寫作模式的超級創作者。

關鍵詞：清詩話、徐增、而庵詩話、創作主體。



The Theoretical Connotation and Application of the Creation Subject in “Er Ruo Shi Hua”

Kao, Chih-Yuan*

Abstract

This article is titled “Theoretical connotation and application of the creative subject in ‘Er Ruo Shi Hua’”. Through the three levels of cognition, disposition and practice, it explains how the creative subject in “Er Ruo Shi Hua” is cultivated, developed, and then implemented into a Creative language expression. It was further discovered that Xu Zeng’s construction of the subject of creation in “Er Ruo Shi Hua” undoubtedly regarded the traditional poetic method as a principle, and tried to synthesize talent and personality judgments. A super creator who is formally regulated and surpasses the traditional writing mode.

Keywords: Talking about Qing Poetry, Xu Zeng, Erxuan’s Talking about Poetry, Creation Subject.

* Associate Professor, Department of Literature, Nan-hua University



一、前言

徐增（1612—?）生卒年不詳，¹字子能，號而菴，著有《九誥堂集》、《池上篇》、《而菴說唐詩》……等書，包含詩文作品與選集。其中《而菴詩話》原為《而菴說唐詩》一書之卷首「與同學論詩話」，直至張潮將其輯錄更名為「而菴詩話」，丁福保承襲此名，編錄於《清詩話》中，始有《而菴詩話》之稱，且由於該詩話之內容具體記載了徐增詩學思想之綱領，以「詩話」名之可以有效聚焦討論方向與界域，因此本文隨從，擬以《而菴詩話》做為研究對象，探討徐增詩學思想之義涵。

關於徐增生平記載極為簡略，難以考證其生命歷程與詩學思想間之關係。以目前所見資料看來，其人應是明崇禎年間秀才，清朝入關後不仕，師從錢謙益，後來又與金聖嘆交好，²因此該詩話時時可見受金聖嘆影響。³然而由此背景推論可知，徐增詩學思想之提出約於明末清初時候，與王船山及葉燮同期，比王士禎略早，是以所謂「詩貴自然」之議，當先於王士禎所主「神韻」之相關說法，又「詩寫性靈」之主張，亦屬袁枚「性靈說」之前見，是以張健說其「調和性靈、

¹ 據蔣寅說法：「樊維綱先生校注《說唐詩》（中州古籍出版社 1990 年版）據三槐堂刊本《而菴說唐詩》所附康熙七年（1668）徵今詩啟稱年五十七，又康熙十年（1671）所作《重修靈隱寺志序》稱年六十，推其生年應為 1612 年，今按文集中言及年歲皆合，姑從之。」（蔣寅：〈徐增對金聖嘆詩學的繼承和修正〉，《北京師範大學學報第 196 期》，北京，北京師範大學，2006 年，頁 90。）而馮莉於〈徐增研究評述〉一文中亦從此說法。此說與張建在《明清文學批評》一書中，說其「約」生於 1612 年也是相合的，因此本文遂將之生年亦定位於 1612 年。

² 參見馮莉：〈徐增生平考述〉，《中州學刊第 230 期》，河南，河南社會科學學院，2016 年 2 月，頁 156。

³ 相關比較研究蔣寅已於〈徐增對金聖嘆詩學的繼承與修正〉一文中論之甚詳，不勞在此疊床架屋。蔣寅比較徐增與金聖嘆間之異同後認為，徐增對於金聖嘆詩學之修正主要可以總結為四點：第一，擴大分解法的適用範圍。第二，消解七律分解說的普遍性。第三，重新解釋七律兩解間的動力關係。第四，對分解和起承轉合的關係作了補充說明。（蔣寅：〈徐增對金聖嘆詩學的繼承和修正〉《北京師範大學學報第 196 期》，頁 92-94。）



神韻二說」應是持之有據，⁴只是性靈與神韻二說乃為後出，且「自然」與「性靈」皆是中國自古而然之成見，將此兩者合而論之是否即有調和性靈與神韻之意，應再斟酌，至於王士禛與袁枚有無受其影響，亦缺乏直接證據，只能說徐增將「詩貴自然」與「詩寫性靈」同時擺置在一個理論脈絡中實屬洞見，特別是論析創作主體性靈一面，更是徐增《而菴詩話》之樞紐所在，是以本文特別導出「創作主體之理論內涵及其發用」，本意在於：針對《而菴詩話》中之陳述進行梳理，將關涉創作主體之論見，依據不同層次加以編排以明其縱深。

這裡「創作主體」一詞必須加以說明。所謂「創作主體」意指理論系統當中所創建之假想作者。就詩話而言，即是該詩話討論時所設想之擬構詩人。這種擬構詩人並非實指之特定詩人，而是詩話理論之產物。其創設目的通常用以解釋詩之生發過程、表現趨向、乃至於風格的產生，歷來相關用語繁多，譬如：志、情、才氣、情性……等。是中國文學思想中非常重要之環節，後世引申論述不斷，皆企圖從中發掘出更深刻且具普遍性的一家之言，不論是明代以來的「師古」與「師心」之爭，又或者是「道情性」還是「道學問」之議，都在在顯示中國文學理論家們對於詩學創作過程中，創作主體之介入及其方式擁有不同見解。

如是，本文針對《而菴詩話》關及創作主體內涵及其發用之論述進行討論，其前提之假設如下：即所有詩學觀必然有一理論系統予以架撐，藉由邏輯的推演關係展現為特定詩學概念。這種詩學概念在中國詩話中往往流於印象批評，將各種名詞隨意打散，看似任性閒談，實則，內在應有某種理論思維埋伏其間，必須

⁴ 張健認為：「粗讀文學史的人，會以為性靈說倡於袁枚，神韻說主於王士禛，其實兩人是該二說的集大成者，遠在明初，甚至南宋，它們就已經發軔了，因此徐增便對這一課題作了高瞻遠矚式的調和，同時把格調說也包容進去，的確是大家法眼。」（張健：《明清文學批評增訂本》，台北，國家出版社，2011年5月，頁157。）從大方向來看，神韻一脈主張自然傳神、韻味深遠且清真雅正之思想，顯然側重於詩語言之美學特色，然而徐增由性靈論起，主張寄趣、體裁與脫化，確實可說是有效調和了神韻與性靈，乃至於格調三說之特色。



詳加辨析、整理，以求其系統化之可能。是以本文擬分別就「認知」、「性情」與「實踐」三層，論述創作主體在《而庵詩話》理論系統中之關涉。雖則在《而庵詩話》中，關於「認知」、「性情」與「實踐」之論述並非截然三分，而是一種相互影響作用之關係，由認知導向性情，又以性情實踐認知，環環相扣。這種環扣各自有著內在詩學脈絡可以追尋，而如何環扣，亦能從理論系統進行解釋。但是為了論述可以明晰，分而論之再綜合以觀，應是可以接受的折衷作法。

二、《而庵詩話》中創作主體認知層之建構

所謂「認知」意指主體透過經驗或者教育，因為理解，所以產生某種知識之心理樣態。這種心理樣態源自於心靈意識外，客觀經驗世界所產生的特殊理念結構。換言之，「認知」多半是概念性的，具有價值趨向，在主體意識中，內建為一種系統。以詩學言之，即是將詩視為特殊類項，擁有歷時性的學理脈絡，可以藉由認知面的灌輸與經驗總結來獲得。而這種思維同時也意謂著典範原則之建立，譬如劉勰所謂「原道」、「徵聖」、「宗經」便是認為「道」作為價值本源，體現於聖人的行為，下貫表現為經書。是以經書是所有文學的祖型，與經書相關之原則或美學要求，即據之為詩學相關的知識內容。

如是，中國詩學發展至明、清二朝，大抵不離師古與師心兩端。自明代以來，師古者以前後七子為代表，而師心者則以公安三袁為首要。這樣的詩學理念到了清代，雖然仍不免各有側重，卻逐漸有所調和，試圖在師古與師心間尋求一個中道。其中，徐增可以視為是進行這種嘗試的代表人物，其一方面主張必須學古；一方面又主張性情的重要性，可見其對於學古之要求，其實並不拘泥於形態模擬，而是由個體才質與律法原則兩端著手。個體才質可視為是創作主體生命特質之殊異性展現；律法原則則可視為是創作規律或方法的共同性規約。



如是，創作主體對於這種共同性規約的受納，在《而菴詩話》中主要區別為「師承」與「妙悟」兩種。「師承」是義理、典範與典律的接受與培養，屬於條文式的範疇；「妙悟」則是對於不同內容、方法背後原則的掌握，屬於本質式的範疇。《而菴詩話》中認為：

夫作詩必須師承，若無師承，必須妙悟。雖然，既有師承，亦須妙悟；蓋妙悟、師承，不可偏舉者也。是故由師承得者，堂構宛然；由妙悟得者，性靈獨至。⁵

顯然，徐增在此是將創作主體對於詩學之獲得，相對分為兩個部分：一個是經由知識學習而來；一個則是自身的體會開通，兩者看似有別，其實是不同的層次之學詩進路，雖然徐增顯然是以妙悟為重，且妙悟又與主體之性靈相關，有先天才質的成份，但關於詩道的啟悟與善用，亦甚為關鍵，底下擬分而論析。⁶

（一）「師承」說之原則掌握

「師承」說的原始意涵應是向某人學習某種知識的承繼關係，就理論上來說，必然先有「道」而後有師，該師熟練於「道」所含攝的邏輯架構與實踐方法，其背後認為有一完整不遺之道必須先行理解而後方可操作，因此廣義來說，「師承」之師未必確指一個實存之人，更多的是指向一個正確的系統，包含該系統之價值意識與操作原則，皆是踐道前所需具備的先存知識。

在這樣的前提下，所謂「師承」除了「以人為師」外，最主要的訴求應是「以古為師」，將學詩者之認知與詩之傳統連接起來，正如《而菴詩話》中所提到的：

⁵（清）徐增：《而菴詩話》，丁福保輯：《清詩話》，上海，上海古籍出版社，2015年7月，頁438。

⁶在徐增的理論系統當中，「妙悟」顯然是認知層與情性層之中介，其底基來自於學習，但是妙悟的結果是否產出，則與創作主體之先天材質有關。是以本文雖將之置於認知層進行討論，亦保留其實為個體天份才性的一種發用，難以力求，唯妙悟之所得，仍屬認知層面之一環。



故為詩者，舉天地間之一草一木，古今人之一言一事，國風、漢、魏以來之一字一句，乃大而至兩方聖人之六經三藏，皆得會於胸中，而充然行之於筆下；因物賦形，遇題成韻，而各臻其境，各極其妙。⁷

這樣的說法顯然意圖將前人思想與行為，化作今人寫作時之養分，或者是藉由前人之詩學思想與成果，來為所謂的「詩道」定錨。在《而庵詩話》中，這樣的詩道還可相對開出「道的繼承」與「詩法的繼承」等兩個展向。首先就「道的繼承」來說，「道」應指詩學之價值本源及其內容。其中價值本源涉詩文學為何而作，而內容則是呼應此動機之關涉。從徐增之說法看來，其詩學觀顯然較為趨向儒家道統，因此認為：「故作詩無關乎內聖，勿作也；作詩而無關於外王，亦勿作也。」⁸可見在徐增思想中，詩應具有社會功能。而這種社會功能與儒家強調經世致用，主張將文學導向教育（內聖）及政治（外王）目的之思想類同，⁹是以在這樣的前提下，《而庵詩話》進一步提出：「欲學詩，先學道。」¹⁰之看法，這裡的道在很大程度上是指義理層面上的獲得，藉由對於義理的認知，一方面改善人之性情，一方面亦將這樣的典故與思想熟藏於心。

⁷ 徐增：《而庵詩話》，頁 439。

⁸ 徐增：《而庵詩話》，頁 439。

⁹ 馮莉在〈徐增序跋文中的詩學思想〉一文中提到：「對徐增來說，詩道的一個核心在於『詩教』，在於對『聖人之道』和『詩言志』的承載和傳承。」（馮莉：〈徐增序跋文中的詩學思想〉，《學術交流》第 275 期，哈爾濱，黑龍江省社會科學信息中心，2017 年 2 月，頁 172。）可見徐增之詩學思想與儒家道統確實有許多交合之處。至於張建於《清代詩話研究》一書中所謂：「本條中又展示徐增的載道觀：作詩必須有關乎內聖外王。按內聖外王，本是儒家之道，但參酌徐增在前一則所云，此內聖恐兼指道、佛二家宗旨，然則其心目中的『道』，當近於劉彥之和之『道』——自然之道與聖賢之道，而不同於韓愈、朱熹輩之道。」（張健：《清代詩話研究》，台北，五南出版社，1993 年 1 月，頁 68。）此說亦有其理，然則，雖說徐增認為：「唐人應制之作，皆合於西方聖教」但這裡的「合於」似指「寄趣」在形式上與西方聖教傳道模式上之「合」，若據此論證徐增之詩道與道、佛二家有關，則似乎尚待討論，倘若單就「內聖外王」之見，說其為儒家思想之繼承，應該是相對穩當而適切的。

¹⁰ 徐增：《而庵詩話》，頁 441。



這是就「道的繼承」一面而言，但是就「詩法的繼承」一面來說，徐增認為：「是故由師承得者，堂構宛然」，這裡所謂「堂構宛然」理應包含形式面之要求，也就是從「詩法的繼承」談論詩人對於傳統詩法的認知建構。有別於針對詩的「內容」為何進行提問，這種認知建構涉及了詩的「形式」規範，正如《而菴詩話》中所說：

讀唐人詩，須觀其如何用意，如何用筆，如何裝句，如何成章，如何起，如何結，如何開，如何闔，如何截，如何連，自有得處。¹¹

徐增這樣的說法清楚意識到唐代詩作所以優異，源自於詩人形式面的表現方式，因此要求學詩者在讀這些詩作之時，對於這些形式選擇加以留意，顯然已頗具「詩之內容必須透過某種藝術手段進行展現」之意識。而這樣的意識其實與單純擬古不同，乃是藉由觀摩前人寫法得出詩學創作典律，而這種藉由觀摩得出詩學典律之作法，徐增認為應以博識為要：

詩須到家。所謂到家者，於古人詩中，路路都有。若止得一路兩路，則非到家。試看衲子沿門持鉢募糧，不知歷過多少人家，方滿得者個鉢子；到得煮熟時，氣味漸漸相和。至此田地，才為到家也。¹²

藉由僧侶募糧之行為，形象化說明學詩者應廣泛參閱古人詩中的寫作路數，進而將古之詩人們的路數統合為自己內在之寫作涵養，恰如僧侶募糧之後，將多少人家之米糧混煮，直至氣味相和，如此方可說是到家，亦即確切無疑的認知詩之創作的各種方法。這樣的說法其實與嚴羽《滄浪詩話》中所謂「以識為主」之意見相似，差異在於，嚴羽之「識」帶有見識的意涵，而徐增所謂「到家」則是廣泛

¹¹ 徐增：《而菴詩話》，頁 440-441。

¹² 徐增：《而菴詩話》，頁 440。



學習之意，又與滄浪相應於「見詩不廣，參詩不熟」，因而提出必須綜取漢魏以來各家詩作加以「熟參」的說法近似了。¹³

綜上所論，可見徐增「師承」說之提出，乃是為了從「道的繼承」與「詩法的繼承」兩端，確立詩文學就內容與形式兩面之寫作典範與典律，藉由「學古」之要求，內建一詩道於詩人的認知之中，此認知的採樣必須廣泛，方可將前人之詩學與當代詩人連接起來，以達到「詩須到家」之要求。然而，徐增之說並未停止在這種前人詩道、詩法的盲守上，雖然師古，卻不視古詩為詩作的唯一樣態，而是藉由古詩的觀覽與學習，尋找一種詩道、詩法的寫作原則。其間關鍵，端賴學詩之人以「妙悟」發用，必須進一步申論。

(二)「妙悟」說之本質掌握

「妙悟」一說在文學應用之起源，最著名者，當為嚴羽在《滄浪詩話》中之說法：

大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟，且孟襄陽學力下韓退之遠甚、而其詩獨出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃為當行，乃為本色。然悟有淺深、有分限之悟，有透徹之悟，有但得一知半解之悟。¹⁴

¹³ 嚴羽《滄浪詩話》中認為：「夫學詩者以識為主：入門須正，立志須高，以漢、魏、晉、盛唐為師，不作開元、天寶以下人物。」（（宋）嚴羽：《滄浪詩話·詩辨》，郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》，台北，華正書局，1991年3月，頁169。）可見，這裡的「識」除了「認識」之義，尚且包含「見識」之義。認識一面求真，必須從上做下，直截根源可得，而「見識」一面求廣，必須廣泛攬取，正如《詩辨》中所提到的：「若以為不然，則是見詩之不廣，參詩之不熟耳。試取漢、魏之詩而熟參之，次取晉、宋之詩而熟參之，次取南北朝之詩而熟參之，次取沈、宋、王、楊、盧、駱、陳拾遺之詩而熟參之，次取開元、天寶諸家之詩而熟參之，次獨取李、杜二公之詩而熟參之，又取大歷十才子之詩而熟參之，又取元和之詩而熟參之，又盡取晚唐諸家之詩而熟參之，又取本朝蘇、黃以下諸家之詩而熟參之，其真是非自有不能隱者。」（（宋）嚴羽：《滄浪詩話·詩辨》，頁170）可見，徐增不僅「妙悟」一說可能受滄浪影響，乃至「詩須到家」一見，亦必當有所參考。

¹⁴ 嚴羽：《滄浪詩話·詩辨》，郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》，頁170。



這段話之意涵學界討論已詳。簡言之，所謂妙悟應是綜覽名家作品後之產物，透過「熟讀」的方式，使詩之典律可以在詩人意識中反覆研析，進而「悟入」詩文表現背後之本質，以掌握文學創作之原則。¹⁵正如錢鍾書在《談藝錄》中所說：

夫「悟」而曰「妙」，未必一蹴即至也；乃博采而有所通，力索而有所入也，學道學詩，非悟不進。¹⁶

可見妙悟之「妙」，並非即指快速理解之義，而是廣泛閱讀且深入思索後，對於內在本質的會通，這種會通看似憑空而至，故言「妙」，然而，當其與「悟」聯稱，則必須先有博采眾說之積澱，方有內在共性之歸納與理解。是以「妙悟」一語看似玄奇，實則喻指一種豁然貫通與領悟，本是釋家用語，用以說明佛道與人我之間，因豁然體會所以明白了悟之方式，嚴羽將之用於解釋詩道與詩人之間，學詩者熟參詩之典範後，直觀掌握詩道與詩法之現象。

這種說法歷來隨從者眾，徐增顯然受其影響，¹⁷無論是師承、師古之說，抑或是「妙悟」概念之挪用，皆可看出其與嚴羽頗為類同之處。譬如徐增認為：

夫詩一字不可亂下；禪家著一擬議不得，詩亦著一擬議不得；禪須作家；詩亦須作家；學人能以一棒打盡從來佛祖，方是個宗門大漢子；詩人能以一筆掃盡從來巢白，方是個詩家大作者。可見作詩除去參禪，別無他法。¹⁸

¹⁵ 是以嚴羽提到：「先須熟讀《楚辭》，朝夕諷詠，以為之本；及讀《古詩十九首》，樂府四篇，李陵、蘇武、漢、魏五言皆須熟讀，即以李、杜二集枕藉觀之，如今人之治經，然後博取盛唐名家，醞釀胸中，久之自然悟入。」（嚴羽：《滄浪詩話·詩辨》，郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》，頁 169。）可見這裡的悟，並非是一種突如其來的頓悟，而是需要博覽、漸修，以使詩之典律在意識裡迴盪，所謂醞釀胸中，進而明白其內在規律。

¹⁶ 錢鍾書：《談藝錄》，北京，三聯書店，2001 年 1 月，頁 235。

¹⁷ 雖則徐增師從錢謙益，認為嚴羽妄作解事，然而這樣的判斷其實是針對嚴羽以宗派分配之論詩方法，其提到：「嚴滄浪以禪論「初」、「盛」、「中」、「晚」之詩，虞山錢先生駁之甚當。愚謂滄浪未為無據，但以宗派硬為分配，妄作解事。滄浪並在不知禪，不在以禪論詩也。」（嚴羽：《滄浪詩話·詩辨》，郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》，頁 444。）可見徐增對於嚴羽之批評，僅止於認為嚴羽對於禪學理解有誤，但是「以禪論詩」本身並無過錯。

¹⁸ 徐增：《而菴詩話》，頁 444。



徐增將作詩與參禪相比附，顯然與嚴羽說法如出一轍，然而細味之，卻又能發現層次與方向上之不同。嚴羽所謂：「大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟」是將禪道與詩道在理論形態上進行對比，認為它們的理解方式是一樣的。而徐增在此所說的：「禪家著一擬議不得，詩亦著一擬議不得」卻是將禪的語言模式與詩的語言模式進行連結，認為它們的表現方式是一致的，顯然，根底相似，但脈絡不同。再者，所謂「一棒打盡從來佛祖」之說，應指禪學棒喝頓悟一切佛理，而「一筆掃盡從來巢臼」則指從詩學本質出發，去除所有陳年固習。可見徐增乃是將佛學本質的掌握與詩學本質的掌握互通，進而以「妙悟」來聯通「脫化」，並更側重於個別詩人之理解層次與表現間的對應狀態，是以當其比較杜甫與王維時認為：

雖然，吾猶有憾焉。以摩詰天子不能統杜陵宰相；杜陵宰相不能攝摩詰天子，豈妙悟師承，詣有偏至？又豈內聖外王，道難兼至歟？竊見今之詩家，俎豆杜陵者比比，而皈依摩詰者甚鮮。蓋杜陵嚴於師承，尚有尺寸可循；摩詰純乎妙悟，絕無迹象可即。¹⁹

言下之意，師承與妙悟顯然皆與詩道有關。其中師承之說因為所師者之法為定理，所以猶有尺寸可循；而妙悟一說則因為源於個體才性對於詩法之掌握與運用，所以無迹象可即。換言之，嚴羽之妙悟側重於悟，而徐增之妙悟則側重於「妙」，這裡「妙」是個體才性之展現，表現為詩文學創作時之「妙法」，從其一為「有尺寸可循」，一為「無迹象可即」來看，則徐增之理論意識，兩者境界高下不言可喻。

結言之，徐增「妙悟」一說起源於嚴羽，卻又不同於嚴羽，顯然意圖將才性融入「妙悟」一詞之界域，使個體因素介入客觀法則，以調和單論師古或師承之侷限。至於這種個體因素在《而菴詩話》之理論系統中的效應為何，必須考究個體因素涉及幾個層面？

¹⁹ 嚴羽：《滄浪詩話·詩辨》，郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》，頁439。



三、《而菴詩話》中創作主體性情層之通貫

所謂性情、才性一直是中國文學理論中一個相當大的論題，論者有時合而稱之，有時性情分論或者才性分論，致使性、情、才成為含混且駁雜之概念，²⁰每位論者側重點不一，可以依據論者對於「性」之定義不同，相對區分為「義理之性」與「自然本性」兩種。其中「自然本性」的用法較為廣泛，多半是以人的先天特質為主，此特質貫徹為文字表現即為作者風格；而「義理之性」則多半屬於儒家者流，挾帶著某種價值認同上的道德命題，認為後天的經驗、學習可以建構出正確的思維樣態。²¹

如是，考察《而菴詩話》中對於性情之論述，可以清楚發現，徐增對於性情之理解，某部份是架基於「義理之性」的範疇上，認為「性情」是可改變、可建構的。《而菴詩話》中認為：

欲學詩，先學道。學道則性情正，性情正則原本得。²²

²⁰ 性、情與才是中國詩學中是一組相對複雜之概念。其中「情」常與「志」相接，表述創作主體內在之情感與思維，而「性」又時附於「才」之後，專指創作主體之氣質或者才能。是以「情性」聯稱，有時指涉創作主體之情感或者思維樣態；有時則指創作主體先天之材質及其特性。取其廣義，本文所謂「性情層」之說，乃是以內在本有之積醞為討論對象，同時對於思想情感與材質特性等層面進行考察。

²¹ 這裡「義理之性」與「自然本性」之說法，主要參考陳伯海在《中國詩學之現代觀》一書中所提出之論見，其認為：「大家知道，先秦諸子雖然都論及「性」，而理解上實有很大的差異。如孟子講「性善」，是指人的道德理性（或稱義理人性）而言，故人性本善；荀子講「性惡」，則是就人的氣質之性（或稱自然人性）而言，所以他將「好利欲得」歸之於人的天性，而認定人性本惡。」（陳伯海：《中國詩學之現代觀》，上海，上海古籍出版社，2006年11月，頁76。）這樣的說法雖然合於中國人性理論之實況，然而就中國文學理論來說，則「義理人性」多半是後天建構的，與孟子所謂四端之心自省不同，而「自然人性」應該是直貫展現的，又與荀子所謂「化性起偽」之功夫相反。是以為了論證可以聚焦且明晰，本文僅取其區辨方式，不擬在人性論的流變上進行深入考察。

²² 徐增：《而菴詩話》，頁441。



從「學道則性情正」一說可見，徐增在此所謂「性情」應非單指自然而然的先天本質，而是一種可被修正改寫之思維意識。這種思維意識應與「師承」一說扣合，即藉由後天學習表現為創作主體之內在涵養，而這樣的內在涵養顯然具有某種價值趨向，必須符合內聖、外王之義理追求。

準此，性情方與法律相對，有別於形式方法這樣的外在知識，指向創作主體內在思維或才質對於作品之影響。正如《而菴詩話》中所提到的：

今之詩人，務求捷得，不從性情、法律處下手。其所謂性情，非真性情；其所謂法律，非真法律。譬彼畫家，多蓄粉本，依樣葫蘆。以為古人不是過，薄於自待而并薄古人耶？古人所作，皆由真才實學，其詩俱在，斑斑可得而考也。識得古人，便可造得古人。²³

這裡，「性情」與「法律」都是古人的「真才實學」。所謂「識得古人，便可造得古人」，意思應是：藉由了解古人之寫作方法（法律）與價值意識（性情）來獲得創造出同樣形式與內容之能力。從這個方向來看，則《而菴詩話》中之「性情」意指「義理之性」應無疑義，但是若據此說其過份強調後天影響而忽略主體先天才質卻又不然，事實上「識得古人」一說之「真性情」，固可說是一種價值意識，因此可學而得（造得古人），但是相當程度上亦應包含古人先天才質所對應產生之寫作風格。²⁴只是這樣的先天才質必須由「性靈」與「才」二說進行討論，以全其理論視野，底下即分別說明。

²³ 徐增：《而菴詩話》，頁 438。

²⁴ 先天才質是否亦可學而得？其實是《而菴詩話》中一個非常重要卻未能解決的問題。從《而菴詩話》之論述看來，彷彿識得古人就能仿造古人綜合先天才質與後天認識所創作出來的寫作成果，進而達到徐增所謂「全才」之要求。然而這樣的思考其實未能檢證，僅能將之視為徐增個人之詩學理想，表現於《而菴詩話》這個理論系統中的一種見解。



(一)「詩寫性靈」之特質展現

性靈一詞自六朝以來，應是伴隨「詩緣情」之概念而衍生，意指創作主體內在感物而動之特質，龔鵬程認為：

基本上，性靈說強調詩歌的抒情本質，而這種情，是天生的，既不可力學而至，又不能假手他人。因此主張性靈說者，一方面言天分，言先天性情，一方面又認為詩不須補綴書卷典故，不避拘泥格套成規。²⁵

是以「性靈」一說之提出，多半又與創作主體內在之心性特質有關。從清初詩學理論發展來看，應是有別於王士禛論「神韻」、沈德潛論「格調」、翁方綱論「肌理」外，以袁枚為主之詩學說法。然而袁枚生年在徐增之後，說徐增受其影響太不可能，而其是否受徐增影響亦無從考證，是以向上推導，則公安三袁之說以及錢謙益之論見，當是徐增認為「詩寫性靈」的主要根據。

公安三袁反對前後七子「師古」之說，力主「師心」，由創作主體之性靈出發，求真、求變與求趣之立場，為錢謙益所稱道，然而錢謙益雖肯定公安三袁之思想，卻認為其對於前後七子之批評矯枉過正，因此並不反對詩教之學習，顯然是一種介乎師古與師心間的折衷說法。而徐增身為錢謙益學生，從其以「師承」之說將創作主體與詩之傳統串接起來，進而以「性靈」之見使創作主體與詩作之效果連結來看，當是隨從這樣的說法以提出自己見解，其認為：

詩寫性靈，必先具清麗流逸之筆，然後鍛鍊至於蒼老。唐惟子美有之，有極娟秀者，有極老成者，天才學力，略無欹頭，似天平上兌出來者。²⁶

由此可見，徐增將創作主體之展現相對區分為兩個部份：一是先天特質（天才），二是後天學習（學力）。後天學習與主體之鍛鍊有關，主要是前人典範的繼承，包

²⁵ 龔鵬程：《文學批評的視野》，台北，大安出版社，1990年1月，頁458。

²⁶ 徐增：《而庵詩話》，頁444。



含內容與形式，而先天特質的部分則以「性靈」稱之，並未實指其內涵，但是藉由理論脈絡進行推敲可知：「性靈」在此應指創作主體所展現出的某種靈妙特質。這種靈妙特質包含兩個層面：一種是個性的；一種則是特異性的。個性是創作主體氣質樣態之展出，而特異性則是將這種氣質樣態視為特別秀異突出的。是以徐增將之與妙悟之法相連，認為創作主體對於詩之原理徹悟後，融合個體特性，展現為一種無跡可循的高妙表現。所謂：「由妙悟得者，性靈獨至」，又說：「摩詰純乎妙悟，絕無跡象可即。」可見，其對於「性靈」一詞之使用，乃是將之視為詩法與創作主體本性混融無間之現象。²⁷至於這種現象是否人人皆可創造，徐增並無解說，但是從其理論脈絡看來，由於「性靈」是個性與特異性之總和，那麼應當只有特別聰明秀出之人有之，難以後天習得。

綜上所論，徐增所謂性靈意指創作主體特質的一種靈妙表現，無跡可尋，卻可將詩之本質與創作主體特性接合。²⁸只是這種接合與妙悟一樣，都是某種天賦

²⁷ 關於「性靈」一說，張健對之評價甚高，其認為：「粗讀文學史的人，會以為性靈說倡於袁枚，神韻說出於王士禛，其實二人是該二說的集大者，遠在明初，甚至南宋，它們就已經發軔了，因此徐增便對這一課題作了高瞻遠矚式的調和，同時把格調說也包容進去，的確是大家法眼。『由妙悟得者，性靈獨至』；在嚴滄浪意下，妙悟者乃能得興趣——神韻，徐增卻增入性靈。『摩詰純乎妙悟，絕無跡象可即』便是一證。強調有獨特性靈者神龍見首不見尾。」（張健：《明清文學批評》，台北，國家出版社，2011年5月，頁157。）然而事實上，「性靈」一說在《而菴詩話》中只出現了兩次，是否真如張健所說的是一種「大家法眼」，無法確言，只能從其脈絡得出，是一種將詩法與創作主體本性混融無間之展現。

²⁸ 然而「詩寫性靈」一說其實與講究「師承」之看法相悖。若「師承」指的是繼承前人之法度、規矩的話，那麼「詩寫性靈」在中國詩學傳統中，恰恰意指超越這些法度規矩，而以感悟而動之抒情自我為主。正如龔鵬程所說：「性靈說容易引起爭論處，在於它本身對於情的強調。因性靈說基本上是討論情之發動的問題，而情，在中國哲學中實在是極其複雜的。根據《禮記·樂記》，情是感物而動的性之欲，因此中國有『以性制情』、『去人欲』、『歸於性情之正』的傳統；但性情本是強調個人生命自我之情的，人欲既屬情之所有，當然沒有理由不讓它發抒出來，這就形成衝突了。」（龔鵬程：《文學批評的視野》，頁458。）誠如斯言，那麼徐增所謂「學道而性情正」一說，不也意味著在某種程度上以義理調和性靈之作用？然而義理與性靈如何調和？以義理調和後之性靈是否還算是創作主體之原始特質，《而菴詩話》中並無進一步申說，卻顯然值得深思。



樣態所成就之上限，是一種先天屬性所連帶產生的美學效益。在《而菴詩話》中，這種天賦樣態不論是就創作主體之特性或者殊異性來說，都必須經過作者之才以化現為語言文字，是以必須繼續探索《而菴詩話》對於「才」之說法，以之觀其全貌。

（二）「詩本乎才」之全才理想

中國詩學歷來論「才」者多矣，譬如（南朝）劉勰所謂：才、氣、學、習；（清）葉燮所說的：才、膽、識、力，皆是試圖將創作主體之先天稟賦與創作連接。因此，徐增以「才」論文實非首創，然而其對於「才」之見解卻又別有殊異之處，其首先將「才」相應於文學表現時之不同樣貌，將作者相對區分為三種型態，復又以「才」之本質、發用與限制等，歸納出十種內在輻射與四種外在輔助。前者本文將之稱為「才之型態」，後者則稱其為「才之關涉」。

「才之型態」是以作品呈現出的不同特色，回推創作主體之才的類型，《而菴詩話》中認為：

詩總不離才也。有天才，有地才，有人才。吾於天才得李太白，於地才得杜子美，於人才得王摩詰。太白以氣韻勝，子美以格律勝，摩詰以理趣勝。太白千秋逸調，子美一代規模，摩詰精大雄氏之學，篇章字句，皆合聖教。
29

顯然，徐增是依據詩作的不同表現，將詩人之才相對區分為：天才、地才與人才三種。天才所指應是天人之才，是以寫出來的詩作氣韻生動，極為罕見，所謂「千秋逸調」是也；而地才指的則是合於現實規範之才，因此以格律見長，所以說是「一代規模」，而人才則是意指能夠超然於人世現象之才，能將義理化為美趣，使之合於聖教之學。

²⁹ 徐增：《而菴詩話》，頁 439。



而徐增之理想是將此三者之特性合而為一，又超然於此三者之上，是以其說到：

合三人之所長而為詩，庶幾其無愧於風雅之道矣。猶未也；學詩而止學乎詩，則非詩；學三家之詩而止讀三家之詩，則猶非詩也。詩乃人之所發之聲之一端耳，而遡其原本，何者不足具？故為詩者，舉天地間之一草一木，古今人之一言一事，國風、漢、魏以來之一字一句，乃大而至兩方聖人之六經三藏，皆得會於胸中，而充然行之於筆下；因物賦形，遇題成韻，而各臻其境，各極其妙。如此則詩之分量盡，人之才能方備也。³⁰

從這樣的論述看來，顯然所謂天才、地才、人才三者之特性應皆可學而得之，然而，「學三家之詩而止讀三家之詩，則猶非詩也。」徐增並未認為這麼做就具足了，而是希望詩之創作主體能夠明草木之理、通古今之事，乃至於文學之範式與典律，聖人經書之義理，皆能融會於胸中而行之於筆下，方可視為才能充足。如此說法一方面承續其師承與妙悟二說，使「才」之內涵不僅僅只是某種才華實踐之能力，尚且包含對於外在相關知識之掌握；另一方面亦含藏自典範與典律中脫化之思想，表現出各自詩人因物賦形，遇題成韻之特性。

準此，徐增進一步定義了「才之關涉」的方方面面，認為：

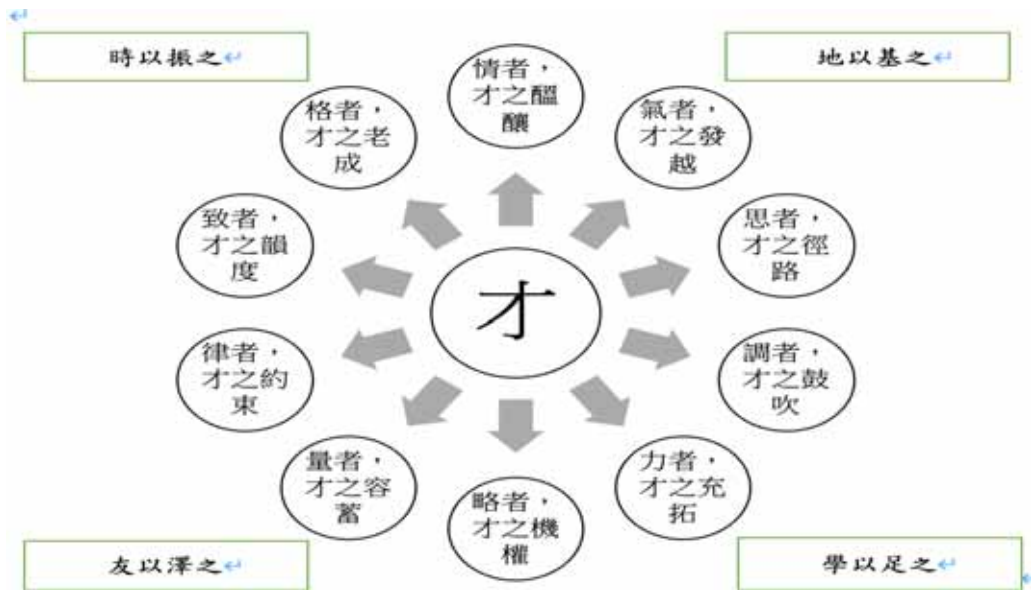
詩本乎才，而尤貴乎全才。才全者能總一切法，能運千鈞筆故也。夫才有情、有氣，有思、有調，有力、有略，有量、有律，有致、有格。情者，才之醞釀，中有所屬；氣者，才之發越，外不能遏；思者，才之徑路，入於縹緲；調者，才之鼓吹，出以悠揚；力者，才之充拓，莫能搖撼；略者，才之機權，運用由己；量者，才之容蓄，洩而不窮；律者，才之約束，守而不肆；致者，才之韻度，久而愈新；格者，才之老成，驟而難至。具此

³⁰ 徐增：《而菴詩話》，頁439。



十者，才可云全乎？然又必須時以振之，地以基之，友以澤之，學以足之。夫披鮮採藻，春華裕如，是時以振也；雄視闊步，門業清高，是地以基也；辨體引義，以致千秋，是友以澤也；金聲玉振，以集大成，是學以足也。復得此四者，而才始無弊，可稱全才矣。³¹

這裡所謂「全才」之概念應是「全其才」之義，而非整全之通才。徐增認為要能夠全其才，必須兼顧十種內在輻射與四種外在輔助，以圖示表示即為：



由上圖可見，情、氣、思、調，力、略，量、律，致、格，都是由才而生發所輻射出去的。情是才之醞釀，意指作品中之情意，是創作主體之才含藏心中，反覆琢磨思考而來；氣是才之發越，意指作品中之文氣，是創作主體之才下貫作用於文中之產物；思是才之徑路，意指創作主體之思考，是創作主體所以能夠抵達作品之路徑；調是才之鼓吹，意指作品中之音韻，是創作主體之才表現為作品時之

³¹ 徐增：《而菴詩話》，頁 439-440。



聲調；力是才之充拓，意指作品中所產生的感知力度，是創作主體之才的展現；略是才之機權，意指寫作作品之策略，是創作主體之才的衡量；量是才之容蓄，意指作品中之氣度胸襟，是創作主體之才的學識積澱；律是才之約束，意指寫作作品之律法，是創作主體之才的規範；致是才之韻度，意指作品中之情致，是創作主體之才所展現之意蘊；格是才之老成，意指作品中之風格，是才華發揮到極致、成熟之效果。凡此十者，皆與創作主體之才的外向發揮有關。

然而，文學創作除了主體條件之外，尚應包含外緣因素的規約，是以徐增提出時、地、友、學四則，用以輔助創作主體之才能夠整全的發揮。時是時代文化之意，利用時代文化來使才華產生影響；地是環境物色之意，利用環境物色來作為才華運用之根基；友是詩友、學友之意，利用詩友、學友來互相交流、潤澤；最後學則是學習之意，藉由學習來使才華之憑藉可以充足。

綜上所論，可以發現徐增所謂「詩本乎才」一說，乃是希望學詩者能夠統合天才、地才、人才等三種「才之型態」，有效利用時、地、友、學等四種外緣因素，以充分發揮情、氣、思、調，力、略，量、律，致、格等十種才之發用，終而達到所謂「全才」之理想。這種理想只是一種理論假設，涉及創作主體之才的方方面面。至於是否可行，又或者忽略了個體才性不同所產生的不同趨向？並非徐增所考慮之重點，亦非本文聚焦之處。³²本文僅就其設想提出貫串連結之闡釋，以進一步討論其實踐法則如何圓融自足，成為一整全無礙之理論體系。

³² 張健在《明清文學批評》一書中，對天才、地才與人才的說法，提出邏輯上的質疑，其認為：「但是按照而菴的標準，會不會『人才』反而比天才、地才少呢？譬如宋代詩人中，蘇軾可稱得上天才，黃庭堅可算是地才，『人才』呢？晚年的王安石？還是朱熹者流？他的最大理想是要作者合三人之所長來寫詩，這其實已是難上加難了；而他偏偏還要說：這樣仍不夠，『學詩而止乎詩則非詩！』這當然又是指養氣修德之類的工夫了。」（張健：《明清文學批評》，頁 157-158。）這樣的說法並非無的放矢，的確，徐增之說法有過度理想化的可能。然而，考量其理論之完整性，其實徐增所提出的「脫化」之論，正是為了對應「學詩而止乎詩則非詩！」一說，換言之，單就系統面而言，這樣的說法是前後呼應且合理的，至於是否有人可以做到，則無從考證，亦非本文所要處理之問題。



四、《而菴詩話》中創作主體實踐層之要求

實踐層意指將詩思與詩法付諸表現之相關論述，在《而菴詩話》中，徐增的說法較為零碎，大抵不離「詩貴自然」之寫作前提，以及「寄趣、體裁與脫化」之表現原則等二部分。底下必須分別論說。

(一)「詩貴自然」之寫作前提

「自然」一詞本為老莊用語，是相對於人文化成而來，意指的不是「大自然」，而是「自然而然」，也就是萬事萬物本來如此之狀態。將此概念用於文學，則產生二種層次之意涵：一是創作過程之本然；二是天然無偽之美學。創作過程之本然是一種創作現象之原始型態，從心物交感產生創作衝動，凝鑄為詩思，進而下貫為文學表現。此一流程不可逆向推導，正如劉勰在《文心雕龍》中所提到的：「心生而言立，言立而文明，自然之道也。」就創作來說，必須是一種創作者先情而後文，而非為文造情之情況，才符合自然而然之創作過程。

而天然無偽之美學則是針對文本的本真狀態來說。此說法其實具有某種內在矛盾，因為創作行為本身就是創作主體的某種裁切或擇選，是以作品天生就是人為的，如何追求天然無偽之狀態？究其實，這種天然無偽之狀態是一種人工的天然無偽，並非不假雕飾，反而是用力雕飾，使其看不出人為雕飾之痕跡。換言之，當詩人觀物感物後興起詩思，必須將其思想情感投入「詩」這個文類的概念模型時，必會「人為的」運用此概念模型中之方法技巧，使「詩」的質地或效能增加，如此一來，則會相應產生出「可意識之表現」與「不可意識之表現」等兩種效應。其中「可意識之表現」是人為因素的突前，可明顯察覺出寫作方法與策略；而「不可意識之表現」則是妙法自然，雖是人為安排卻無鑿痕，巧奪天工，創作主體之詩思與文本客體之詩性冥合無跡，是一種高標準之美學追求。



以此說法檢視《而菴詩話》中所謂：「詩貴自然」，應同時具有上述兩種層次之意涵，徐增提到：

詩貴自然。雲因行而生變；水因動而生文，有不期然而然之妙，唐人能有之。³³

此說雖是以自然景物為例，卻分明藉由自然景物之運作過程，擬喻詩中之「自然」所指為何。是以「自然」之說亦應分指兩個部分：一是就「雲因行而生變；水因動而生文」之過程而言，將人因觀物、感物，進而產生創作動能之現象，視為一種創作過程自然而然之順下表現。再者是就「有不期然而然之妙」來說，則文學作品之安排必須不露痕跡，彷彿天生如此，才有不期然卻所以然之妙用，正如徐增所云：

今人詩要見好，所以工於字句之間；古人詩不要見好，所以妙於篇章之外。³⁴

可見徐增所謂「自然」，除了創作過程生發時之自然而然，亦應指向這種「妙於篇章之外」的不期然而然，這種不期然而然並非忽略創作技巧的重要性，而是要求詩人在「詩法」的學習之外妙悟詩之本質，以詩之本質為主導而沒有鑿痕，方是詩學應然之美學要求。³⁵

(二)「寄趣」、「體裁」與「脫化」之創作原則

徐增對於詩學實踐之具體方法，主要是以寄趣、體裁與脫化等三大原則輻射開來。《而菴詩話》中說：

³³ 徐增：《而菴詩話》，頁 444。

³⁴ 徐增：《而菴詩話》，頁 441。

³⁵ 徐增評詩論詩喜用「規定性」之語句，例如：須、第一要、方是……等。其中「方是作者」一詞於《而菴詩話》中見於兩處，其一說到：「詩言志。古人善詩者，皆不喜以故事填塞；若填塞則詞重而體不靈、氣不逸，必俗物也。本地風光，用之不盡。或有故事赴於筆下，即用之不見痕跡，方是作者。」（徐增：《而菴詩話》，頁 441-442。）可見徐增對於形式自然的重視。



作詩之道有三，曰寄趣、曰體裁、曰脫化。今人欲詣古人之域，舍此三者，厥路無由。夫碧海鯨魚，自別於蘭苕翡翠，此古人之體裁也；唐人應制之作，接合於西方聖教，此古人之寄趣也；少陵詩人宗匠，從「熟精文選理」中來，此古人之脫化也。³⁶

由此可見，此三種方法乃是依據創作主體的下貫、表現與超脫，相對分為三個部分。就寄趣而言，指的是創作主體將其情思，以詩學方式喻意於言外，是以所謂「接合於西方聖教」，應是將佛教示義模式與詩學比附而來。譬如《而菴詩話》中提到：

釋迦說法，妙在兩輪，故無死句。作詩有對，須要互旋，方不死於句下也。

37

顯然徐增在此是將佛教示義之模式（無死句）與詩學模式相比附（須要互旋，方不死於句下），認為佛教以禪趣展現釋家義理，因此意在言外，必須藉由妙悟方能理解，而詩學亦應以詩趣展現詩人之價值意識，使這樣的價值意識藉由對仗與張力，產生出超然於語言之外的效果。

如是，詩做為表現這種效果之載體，必須選擇適切之「體裁」，以對應創作主體意志下貫時之型態。所謂「夫碧海鯨魚，自別於蘭苕翡翠」指的便是這種型態之風格。³⁸可見，徐增應是認為不同之敘述意識，必須以不同體裁進行展現以產生不同風格。是以要求詩人必須熟悉各種體裁，其提到：

³⁶ 徐增：《而菴詩話》，頁 438。

³⁷ 徐增：《而菴詩話》，頁 444。

³⁸ 張健認為：「徐增所說的體裁，當係兼指文類（genre）與風格（style），而且似更偏重風格（或作『文體』）。『碧海鯨魚』，指陽剛豪放之作，『蘭苕翡翠』則喻陰柔婉麗之什。」（張健：《清代詩話研究》，頁 65。）



作詩須先攻一體，逐體次第而進；體體得手，方是作者。³⁹

由這種說法之提出，可說明徐增所以希望詩人「體體得手」之理論邏輯，應是藉由將「體裁」與風格連結，企圖讓不同意識內容對應不同體裁以表現出不同效果，而這種表現雖從學古而來，卻又不可因循故舊，因此進一步提出「脫化」之說，以辨證式的說明所謂「求新」與「學古」並非截然對立，而是在「學古」的基礎上求新，是既繼承且新變的一種文學意識。

徐增提到：

或問余曰：「詩如何作方得新？」余曰：「君不見古人之詩乎？千餘年來常在目前而不厭。今人詩甫脫稿，便覺得塵腐畢集。以古人學古，今人不學古。故欲新必須學古。」⁴⁰

新、古之間本是相對比較而來，沒有古人的創作模式，何來今人的創新改變？而今人日後亦終成舊人，是以文學創作必須不斷演進，使其翻出新貌，是以徐增認為：「作詩須學變，每一年變幾次，於詩自然有得。⁴¹」這裡的「變」，不只是使其與「古」不同而已，更應是「脫化」，即一方面承接古人之優點，一方面又從古人因襲的窠臼中脫離，掌握詩的本質與格律（法），而不守舊，從就形式中展現新的自我，應為「脫化」之本義。正如徐增所云：

余三十年論詩，只識得一「法」字，近來方識得一「脫」字。詩蓋有法，離他不得，卻又即他不得；離則傷體，即則傷氣。故作詩者先從法入，後從法出，能以無法為有法，斯之謂脫也。⁴²

³⁹ 徐增：《而菴詩話》，頁 443。

⁴⁰ 徐增：《而菴詩話》，頁 443。

⁴¹ 徐增：《而菴詩話》，頁 442。

⁴² 徐增：《而菴詩話》，頁 445。



不即不離、以無法為有法，詩人要到達這種境界，勢必得從師承與妙悟著手，特別是妙悟一環，其勤奮與悟性缺一不可，顯然是一種理想，卻又分明可見，徐增之說的脈絡系統前後相貫，自成方圓，至於能否實現，則是理論之外的事了。

五、結語

本文討論《而庵詩話》中創作主體之理論內涵及其發用。透過認知、性情與實踐三層，解釋《而庵詩話》中之創作主體如何養成、發揚，進而落實為具有創造性之語言表現。綜合上述分析，獲致幾點判斷如下：

（一）創作主體之認知層乃由「師承」與「妙悟」兩種進路共構而成。其中「師承」又分為「道的繼承」與「詩法的繼承」。「道的繼承」是義理內容的學習，應承儒家一脈，具有某種價值意識之認取，故曰：「學道則性情正」。而「詩法的繼承」則是典範、典律與法則的學習，側重於形式規範，將創作主體對於詩之識見，化約為意識中對於寫作範型之認識。這種認識屬於詩之外在規約與方法，是詩文學創作的後設歸納，因此徐增遂將創作主體對於這種後設歸納的原則掌握亦納入創作主體認知層的論述之中，稱之為「妙悟」，一方面導入創作主體之才性影響，一方面又期許創作主體能夠藉由直觀把握，超脫固有詩法之窠臼。

（二）繼之，創作主體之性情層則涵攝了「性靈」與「才」兩面。「性靈」是主體特性之發揚，而「才」是主體才智之作用。徐增對於「性靈」之看法其實包含了主體個性與特異性之總和，是以「性靈」應視為主體特性之靈妙表現。問題在於：這種靈妙表現來自於天賦，天賦高低與生俱來，能否藉由「師承」彌補必須畫上問號。至於「才」之論述則相對完整，涉及「才之型態」與「才之關涉」，綜合為「全才」之追求，這種追求過份理想，假定一個方方面面皆完善具備之創作主體，似乎亦只能完美存留於理論的設計之中。



(三)最後創作主體之實踐層則以「詩貴自然」為寫作前提，以「寄趣」、「體裁」與「脫化」為創作原則。其中，所謂「自然」意指自然而然，帶有將創作主體之詩思與文本客體之詩性冥合無跡之意；而「寄趣」、「體裁」與「脫化」則分別對應於創作主體情志之下貫、表現與超脫，提出將主體情志投入詩性語言之中，選擇適切體裁進行展現，進而一方面承接古人優點，一方面又因掌握詩之本質與格律（法）而不守舊，所以能夠從古人因襲的窠臼中脫離，完美呼應認知層所提出的「師承」與「妙悟」等兩種概念。

依循本文論述，可以發現徐增在《而庵詩話》中對於創作主體之建構，無疑是將傳統詩法視為原則，試圖綜合天份與個性判斷，進而能夠自然而然，且無跡可求的展現出既符合外在形式規約，又超越傳統寫作模式的超級創作者。這種超級創作者之理想如何可能並非本文討論重點，本文僅企圖藉由其理論脈絡重新建構出該理論系統之模型，分別就認知、性情與實踐三層加以回答。至於這種模型之效度為何則難以檢證，其理論系統對於清代詩學是否產生什麼影響必須另文考究，亦終不是本文探詢的旨趣所在。

六、引用書目

(一) 中國古籍部分

〔清〕永瑢、紀昀等撰：《文淵閣四庫全書》台北，商務印書館，1983年

〔清〕趙爾巽主編：《清史稿》，台北，新文豐出版社，1986年

周振甫注：《文心雕龍注釋》，台北，里仁書局，2007年

郭紹虞編：《中國歷代文學論著精選》，台北，華正書局，1991年

郭紹虞編：《清詩話續編》，上海，上海古籍出版社，2016年



(二) 專書部分

朱自清：《詩言志辨》，台北，鼎淵文化事業出版社，2001 年

凌欣欣：《意在言外——對中國古典詩論中一個美學觀念的研究》，中國文化大學
中國文學研究所博士論文，2004 年

張建：《知識與抒情——宋代詩學研究》，北京，北京大學出版社，2015 年

陳柏海：《中國詩學之現代觀》，上海，上海古籍出版社，2006 年

葉嘉瑩：《迦陵談詩二集》，台北，三民書局，2010 年

劉若愚：《中國文學理論》，南京，江蘇教育出版社，2006 年

蔣寅：《清詩話考》，北京，中華書局，2005 年

張健：《明清文學批評增訂本》，台北，國家出版社，2011 年 5 月

張健：《清代詩話研究》，台北，五南出版社，1993 年 1 月

郭紹虞主編：《中國歷代文學論著精選》，台北，華正書局，1991 年 3 月

錢鐘書：《談藝錄》，北京，三聯書店，2001 年 1 月。

(三) 期刊論文部分

蔣寅：〈徐增對金聖嘆詩學的繼承和修正〉《北京師範大學學報第 196 期》，北京，
北京師範大學，2006 年

馮莉：〈徐增生平考述〉《中州學刊第 230 期》，河南，河南社會科學學院，2016
年

馮莉：〈徐增序跋文中的詩學思想〉《學術交流》第 275 期，哈爾濱，黑龍江省社
會科學信息中心，2017 年



《而庵詩話》中創作主體之理論內涵及其發用

馮莉：〈明清詩文整理對文學教育的影響——以徐增《九誥堂集》整理為例〉《黑河學院學報》第 11 期，哈爾濱，黑河學院，2019 年

馮莉：〈徐增研究評述〉《哈爾濱師範大學社會科學學報》第 55 期，哈爾濱，哈爾濱師範大學，2019 年

何詩海：〈清代『詩文相通』說〉《浙江大學學報》，第 51 卷第 1 期，2021 年

黃鵬程：〈清初博學鴻儒科與性情詩論的轉向〉《江西社會科學》第 11 期，江西，江西省社會科學院，2021 年

