

學人與詩人的際會合流 ——清代「學人之詩」的形成與發展

嚴明*

研究清代詩歌離不開對清詩發展之主流的分析及對清詩特徵的探討，而要進行這樣的深入探討又迴避不了對清代「學人之詩」觀念及其創作的認識與評價。雖說「學人之詩」作為一種詩學觀點的正式表白是由雍、乾年間的杭世駿提出的，但追根溯源，這種詩學觀與南宋嚴羽的「別材」、「別趣」說所引出的詩壇長期爭論有著密切關聯。尤其是明代學風詩風的演變以及明、清鼎革所引起的慘痛的文化思考，促進了這一詩學觀的初步形成，清代前期經學的復興、乾嘉學派的崛起，更是直接推動著「學人之詩」創作的發展。

一、清初詩風轉變及學人詩觀念形成的基本原因

眾所周知，唐代之前的詩學中並沒有出現「學人之詩」的概念。唐代詩人中除了個別的幾位，絕大多數沒有從事學術研究活動，他們的詩歌描寫也與經史學術內容沒有多大關係，因此唐詩大體上都是純粹意義上的詩人之詩。宋人重學術，學者往往也兼寫詩，寫出來的風味又往往有所不同，因而也就產生了「詩人之詩」與「學者之詩」的區分問題。比如南宋著名的理學家張栻(1133-1180)就明確主張「學者之詩」為優，據元人盛如梓《庶齋老學叢談》記載：「有以詩集呈南軒先生(即張栻)，先生曰：『詩人之詩也，可惜不禁咀嚼。』或問其故，曰：『非學者之詩。學者詩讀著似質，卻有無限滋味，涵泳愈久，愈覺深長。』」^①到了南宋後

* 嚴明，上海師範大學中文系教授。

① 盛如梓：《庶齋老學叢談》（臺北：臺灣商務印書館，1986年影印文淵閣《四庫全書·子部·雜家類三》），卷中上，第866冊，頁539。

期的劉克莊（後村），又站在詩論家的角度區分「詩人之詩」與「文人之詩」的優劣，劉辰翁（1232-1297）〈趙仲仁詩序〉中則進一步評述：

後村謂文人之詩與詩人之詩不同。味其言外，似多有所不滿，而不知其所乏適在此也。吾嘗謂詩至建安，五、七言始生，而長篇反復，終有所未達，則政以其不足於為文耳。文人兼詩，詩不兼文也。杜雖詩翁，散語可見。唯韓、蘇傾竭變化，如雷震河漢，可驚可快，必無復可憾者，蓋以其文人之詩也。^②

表達出了對唐、宋詩中出現以文為詩、酣暢淋漓詩風的推重之意。然而宋朝也有不少人反對所謂的「以文為詩」寫法的，因而對這種不同詩風詩法的劃分也提出了反對的意見。比如張戒《歲寒堂詩話》中就不少對蘇軾、黃庭堅詩作的批評意見，有些是切中弊端的。南宋嚴羽《滄浪詩話》的出現可以說是對這一類批評的理論總結，他所提出的詩有「別材」、「別趣」的說法以及宗法盛唐詩的明確主張，對明、清詩壇產生了深刻的影響。其中最著名的也是最引起後人爭議的一段論述如下：

夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。然非多讀書，多窮理，則不能極其至。所謂不涉理路，不落言筌者，上也。詩者，吟詠性情也。盛唐諸人唯在興趣，羚羊掛角，無跡可求。故其妙處透澈玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。近代諸公乃作奇特解會，遂以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩，夫豈不工，終非古人之詩也。蓋於一唱三歎之音，有所歉焉。且其作多務使事，不問興致；用事必有來歷，押韻必有出處，讀之反復終篇，不知著到何在。^③

《滄浪詩話》的理論結構遠不如《文心雕龍》那樣地「體大慮周」^④，但仍然可以說是宋代最重要的詩學著作，一個很重要的原因就是這部詩話開啓並加深了對唐詩的崇拜風氣和研究興趣，其對後代詩學界的影響是極為深遠的。明代詩人十分推崇嚴滄浪的詩學觀，明初高棅（1350-1423）的《唐詩品彙》就開了這樣的頭。終明一代的風氣就是詩人往往不滿於宋詩的主理傾向，而越來越強烈地嚮往於唐詩的主

② 見劉辰翁：《須溪集》，卷6，收入文淵閣《四庫全書》本，第1186冊，頁521。

③ 嚴羽：《滄浪詩話·詩辨》，收入〔清〕何文煥編：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1974年），頁443。

④ 章學誠：《文史通義·內篇·詩話》，參見葉瑛撰：《文史通義校注》（北京：中華書局，1985年）。

性情，並把盛唐詩的昂揚風骨與動人的風韻作為古典詩歌傳統的正統。如楊慎(1488-1559)說過「唐人詩主情，去《三百篇》近；宋人詩主理，去《三百篇》卻遠矣」^⑤。直到明末的陳子龍(1608-1647)還在說：「宋人不知詩而強作詩，其為詩也，言理而不言情，故終宋之世無詩焉。然宋人亦不免於有情也，故凡其歡愉愁怨之致，動於中而不能抑者，類發於詩餘，故其所造獨工，非後世可及。」^⑥在詩詞對比中肯定宋詞，否定宋詩。實際上嚴羽的本意也不是要完全否定宋詩，他只是在強調詩歌應該重在抒發性情，不應該像某些宋代詩人那樣只重在講究詩法，只追求詩歌的形式之美而放棄了詩歌本來應該有的風骨和性情。而到了「明七子」那裏，因為過於強調詩學盛唐，而往往對宋詩橫加攻擊。甚至對杜甫詩的微詞也出現了不少，根本原因就在於杜詩的不少寫法是主「意」而不主「興」的，這樣的寫法實際上開啓了宋詩的濫觴。明代的不少詩人雖然不滿於宋詩中的匠氣，但是他們自己寫詩實際上也注重詩法技巧，詩作中的匠氣或許更多。有一點不同的地方是明人強調詩法的獲得不僅要靠努力學習模仿，而且還得靠詩人「悟」的工夫，正如胡應麟(1551-1602)在《詩藪》中所表白的那樣：

漢、唐以後談詩者，吾于宋嚴羽卿得一「悟」字，于明李獻吉得一「法」字，皆千古詞場大關鍵。第二者不可偏廢，法而不悟，如小僧縛律；悟不由法，外道野狐耳。

作詩大要不過二端：體格聲調，與象風神而已。體格聲調有則可循，與象風神無方可執。故作者但求體正格高，聲雄調鬯，積習之久，矜持盡化，形跡俱融，與象風神，自爾超邁。譬則鏡花水月，體格聲調，水與鏡也；與象風神，月與花也。必水澄鏡朗，然後花月宛然。^⑦

這兩段話實際上講出了明七子派詩歌創作的不二法門，就是在講詩法的同時，也很重視體悟的工夫。當然，師法與體悟的對象是盛唐詩，明代詩壇的不同聲音儘管不算少，但是尊唐黜宋的主流詩學觀卻一直沒有改變。

西元一六四四年清王朝建立，之前的李自成攻陷北京城，明王朝滅亡；之後的

^⑤ 楊慎：〈唐詩主情〉，《升菴詩話》，卷8，收入丁福保主編：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983年），中冊，頁799。

^⑥ 陳子龍：〈王介人詩餘序〉，《安雅堂稿》，卷2，收入吳文治主編：《明詩話全編》（南京：江蘇古籍出版社，1997年），第10冊，頁10522。

^⑦ 胡應麟：《詩藪·內編》，卷5，收入《明詩話全編》，第5冊，頁5520。

清軍鐵騎南下，晚明滅亡。這場慘烈的朝廷更替大動亂，使國土板蕩、生靈塗炭，讓漢族文人學者痛切地感受到了「亡天下」的悲劇。他們痛定思痛，對明朝的朝政及社會文化進行了全面的反思和批判。顧炎武(1613-1682)在《日知錄》中痛心疾呼：

劉、石亂華，本於清談之流禍，人人知之，孰知今日清談有甚於前代者！昔之清談老、莊，今之清談孔、孟……以明心見性之空言，代修己治人之實學，股肱惰而萬事荒，爪牙亡而四國亂，神州蕩覆，宗社丘墟。

禮儀，治人之大法；廉恥，立人之大節。蓋不廉則無所不取，不恥則無所不為。人而如此，則禍敗亂亡亦無所不至，況為大臣而無所不取、無所不為，則天下其有不亂？國家其有不亡者乎？^⑧

既然「天下興亡，匹夫有責」，那麼每個學人都需要「行己有恥」，都需要掌握有真才實學。黃宗羲(1610-1695)也對明代的空疏學風深惡痛絕，提出了「學者必先窮經，經術所以經世」^⑨的響亮口號。當時這批遺民學者的經世意識空前高漲，他們對郡縣地理、軍事物產等實學的高度重視及深入的研究，影響到了有清一代的學風，也間接影響到了有清一代的詩風。清初詩風曾經發生過一次重大的轉折，就是由明代的「尊唐黜宋」變為清初的「桃唐禱宋」。這是一個不容忽視的詩壇風氣之變，也是清代前期「學人之詩」觀念得以出現的一個不可缺少的前題和背景。

清初詩風的轉變當然還有著較為複雜的原因，比如有遁跡山林的遺民，像錢澄之、呂留良等人，他們的詩多表現出清節傲骨，深情苦語，往往取宋調的真樸硬直筆法來抒發自己鬱勃不平之氣。還有像葉燮(1627-1703)這樣的結明開清的重要詩論家，其《原詩》開門見山就駁斥明七子「不讀唐以後詩」之說，提出詩風發展有「正變」的規律：「蓋自有天地以來，古今世數氣運，遞相變以相禪。古云『天道十年而一變』，此理也，亦勢也，無事無物不然，寧獨詩之一道膠固而不變乎？」^⑩為破除明代詩壇固守漢、魏、盛唐詩的陋習提供了理論依據。還有更多的詩人（如

⑧ 顧炎武：《日知錄》，卷13，收入文淵閣《四庫全書·子部·雜家類二》，第858冊，頁690。

⑨ 見趙爾巽等撰：〈儒林一·黃宗羲〉，《清史稿》（北京：中華書局，1997年），卷480，頁3102。

⑩ 葉燮：《原詩·內篇上》，收入《中國古典文學理論批評專著選輯》（北京：人民文學出版社，1998年），頁4。

朱彝尊、陳維崧、汪琬、宋犖、李良年等）討厭明七子詩風的浮華膚廓，從學唐轉而尚學宋詩，實際上是不滿於明七子對盛唐詩的「塗飾」，而用宋調的「清真」來加以修正。就連瓣香唐詩的王士禛（1634-1711）在晚年回憶起自己詩學歷程時也說：「中歲越三唐而事兩宋，良由物情厭故，筆意喜生，耳目爲之頓新，心思於焉避熟。明知長慶以後，已有濫觴，而淳熙以前，俱奉爲正的。當其燕市逢人，征途揖客，爭相提倡，遠近翕然宗之。」^①可見當時人心喜新思變也是促使詩風發生轉變的一個重要原因。

二、「學人之詩」觀念形成的過程

明末清初，錢謙益（1582-1664）提出了「詩人之詩」與「儒者之詩」之辨，重視詩人的學殖修養。黃宗羲也提出有著「文人之詩」與「詩人之詩」的區別，同樣也是強調詩人經史學養的重要。錢謙益《初學集》、《有學集》中有多篇文章對詩人的性情與學養、學殖與詩風的關係進行了深入探討，他認爲像唐代的韓愈、柳宗元一方面能夠通經博古、成爲經學研究的專門名家，另一方面寫詩又能夠自樹一幟，表現出豐厚的學養和獨特的藝術個性，這樣的詩人就稱得上是「儒者之詩」^②。當然，錢氏此論與後來出現的「學人之詩」概念尚有區別，而且錢氏之論主要是針對自萬曆以來「文人不學」而形成的詩壇流弊而言的。黃宗羲所提出的「文人之詩」與錢氏所言「儒者之詩」的意思相近，都是強調詩人的學養修煉是最爲重要的。黃氏在〈後葦碧軒詩序〉中說：「古來論詩有二，有文人之詩，有詩人之詩。文人由學力所成，詩人從鍛鍊而得。」^③當時的知名學者中有不少人都已注意到這個現實問題，如顧炎武、王夫之、方以智都重視詩人的學養，並都對明代詩人中的空疏不學的風氣（如前後七子、公安、竟陵派）進行過激烈的批判。

^① 俞兆晟：〈漁洋詩話序〉，見郭紹虞編：《清詩話·漁洋詩話》（上海：上海古籍出版社，1983年），上册，頁163。

^② 如《有學集》卷十七〈梅村先生詩集序〉、〈王貽上詩序〉，卷十八〈梅杓司詩序〉，卷十九〈顧麟士詩集序〉等文，見〔清〕錢謙益著，錢曾箋注，錢仲聯標校：《牧齋有學集》（上海：上海古籍出版社，1996年）。

^③ 黃宗羲：〈後葦碧軒詩序〉，《黃宗羲全集》（杭州：浙江古籍出版社，1993年），第10冊，頁7。

「學人之詩」的觀念在清初開始得到普遍的確認，與由明代詩壇的「宗唐」到清初「祧唐禰宋」的風氣轉變相關，此外還有一個重要的因素，那就是當時浙江籍詩人群體的出現並發生越來越大的影響，如查慎行(1650-1727)、厲鶚(1692-1752)、錢載(1708-1793)等浙人詩歌影響的持續擴大。浙派詩人有一個共同的詩學愛好，那就是受了地方教育文化風氣的影響，一般都比較強調讀書積學，以學問充實詩力。比如查慎行就前後花了三十年時間完成《補注東坡編年詩》五十卷，其詩風自然就深受蘇軾詩的影響；還有查慎行雖然倡導讀書積學，但在詩歌創作中卻行筆素樸，不賣弄學問，以白描擅長。厲鶚「學問淹洽，尤熟精兩宋典實，人無敢難者，而詩品清高」^⑭。他讀書破萬卷，下筆有神，其編撰的巨著《宋詩紀事》充分顯現出學識功力，對當時詩壇的影響巨大。

宋詩選本在清初及中葉的流行，是當時詩風轉變過程中的一個顯著的現象，這也在一定程度上促進了「學人之詩」觀念在清中葉的正式形成。如吳之振花了九年的時間參編並出資刊印了《宋詩鈔》，並在康熙十年(1671)攜入京師遍送友人，這在當時首都詩壇學界引起了不小的轟動。作為書商，吳之振刊印《宋詩鈔》是冒著巨大的商業風險的，因為之前的幾部宋詩選本並沒有取得詩壇的普遍承認，社會影響也不大。但是這次吳之振的刊印《宋詩鈔》不僅取得了商業上的成功，而且在詩壇上也造成了很大的影響。

乾隆、嘉慶兩朝是清代詩話的鼎盛期。據不完全統計，這一時期的詩話數量幾占全部清詩話的三分之一。這一時期詩話的理論價值也頗為可觀，從多種角度對傳統詩歌理論進行了總結，其中影響較大的有沈德潛(1673-1769)《說詩碎語》所闡述的「格調說」，袁枚(1716-1798)《隨園詩話》所表現的「性靈說」，還有論詩不受格調、性靈說牢籠的一大家，就是創立「肌理說」的翁方綱。

翁方綱(1733-1818)的詩學淵源出自王士禛，但「神韻說」的尚虛和「肌理說」的尚實傾向顯然不同旨趣，翁氏出於對師承關係的尊重，對其異趣方面往往曲為掩飾。他曾作〈神韻論〉三篇，把「神韻說」解釋成一種「徹上徹下，無所不該」、「其謂雅人深致」的詩學體系。他對「格調說」也採取同樣的手法，作〈格調論〉三篇將其化而空之：「格調云者，非一家所能概，非一時一代所能專

^⑭ 沈德潛：《國朝詩別裁集》，卷24，收入王雲五主編：《國學基本叢書》（臺北：臺灣商務印書館，1956年），第3冊，頁172。

也。古之爲詩者，皆具格調，皆不講格調，格調非可以口講而筆授也。」^⑮像這樣脫離對象的具體規定性來論述對象的性質和特點，最後只能得出「神韻者，格調之別名耳」，「其實格調即神韻也」^⑯這樣用語含糊、概念混淆的結論。因此，翁方綱的詩學觀點實質上並不是修正，而是通過混淆概念而取消了「神韻說」和「格調說」。

翁方綱架空這兩說的真正目的，在於爲自己提出「肌理說」開路。他對這點表示得很明白：「格調、神韻皆無可著手者也，予故不得不近而指之曰『肌理』。少陵曰：『肌理細膩骨肉勻』，此蓋系於骨與肉之間而審乎人與天之合，微乎艱哉。」^⑰「肌理」的原意是指肌膚及其紋理，在「肌理說」中則指詩格、詩序、詩法、詩體等詩歌評論的綜合，近似於桐城派「義法論」所強調的「言有物」，「言有序」以及「義理」、「考證」、「文章」的綜合。可見其所強調的中心論旨是「理」和「學」。在翁方綱眼中，符合這一詩歌理論標準的顯然是典型的宋詩，他曾指出：「若夫宋詩，則遲更二、三百年，天地之精英，風月之態度，山川之氣象，物類之神致，俱已爲唐賢占盡，即有能者，不過次第翻新，無中生有。而其精詣，則固別有在者。宋人之學，全在研理日精，觀書日富，因而論事日密。」^⑱所謂研理精和觀書富，最合「肌理」論詩原則。因此可知，翁方綱真正師承王士禛的地方，當是漁洋中歲「越三唐而事兩宋」這一詩學興趣的轉變之處。不過，由於乾隆、嘉慶時期考據學風盛行和宋詩派的壯大，當年王士禛詩論中詩學旨趣傾向的這一短期改變，到了翁方綱那裏終於發展成爲完整的宋詩派詩歌理論，其《石洲詩話》便是一部以「肌理說」分析唐、宋、金、元四朝詩的大型評論集，而其詩學宗趣就主要在於宋型詩。

《石洲詩話》貫徹「肌理說」論詩主學和主理的原則，因其評論的重心主要在於宋型詩，故於唐詩中推重杜甫、韓愈、白居易及李商隱等幾位對宋詩有著直接影響關係的詩人。如論杜甫詩時特別指出：「杜公之學，所見直是峻絕。其自命稷、

^⑮ 翁方綱：〈格調論上〉，《復初齋文集》，卷8，收入沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊》（臺北：文海出版社，1966年），第43輯，頁332。以下引用該書時皆用此版本。

^⑯ 同前註，〈神韻論上〉，頁341。

^⑰ 同前註，卷15，〈仿同學一首爲樂生別〉，頁634。

^⑱ 翁方綱著，陳邇冬校點：《石洲詩話》（北京：人民文學出版社，1998年），卷4，頁122。以下引用該書時都用此版本。

契，欲因文扶樹道教，全見於〈偶題〉一篇，所謂『法自儒家有』也。此乃羽翼經訓，為《風》、《騷》之本，不但如後人第為綺麗而已。」¹⁹他還特別推崇杜甫在表達技法上與其博大的學養相適應的「正位卓立鋪寫」的特長，指出「詩家之難，轉不難於妙悟，而實難於鋪陳終始，排比聲律，此非有兼人之力、萬夫之勇者，弗能當也。」²⁰論韓愈詩時，又特別指出其「沉博」之處：「韓文公『約《六經》之旨而成文』，其詩亦每于極瑣碎、極質實處，直接《六經》之脈。蓋爻象、繇占、曲謨、誓命、筆削記載之法，悉醞入《風》、《雅》正旨，而具有其遺味。自東晉、韋孟以來，皆未有如此沉博也。」²¹顯然對韓愈詩歌寫法及內容中的博學厚實極為讚賞。論及白居易的詩，則不滿王士禛對白詩「但取一二小詩」的做法，指出白居易的真正價值在於〈長恨歌〉等長篇：「白公之為〈長恨歌〉、〈霓裳羽衣曲〉諸篇，自是不得不然。不但不蹈杜公、韓公之轍也，是乃瀏灠頓挫，獨出冠時，所以為豪傑耳。」²²論李商隱的詩則說：「微婉頓挫，使人蕩氣迴腸者，李義山也。自劉隨州而後，漸就平坦，無從睹此丰韻。七律則遠合杜陵，五律、七絕之妙，則更深探樂府。」²³在翁方綱看來，李商隱在唐詩中的地位十分重要，其獨特之處是善於學杜而且能夠自創一格，這對宋詩的發展具有啟發作用。綜觀《石洲詩話》評定的唐詩流派系統，其宗宋型詩的指向是極為明顯的。

翁方綱所揭櫫的宋詩總體特徵，也主要是「學」和「理」二義。他明確提出：「宋人精詣，全在刻抉入裏，而皆從各自讀書學古中來，所以不蹈襲唐人也。」²⁴並在此詩評觀念的基礎上，確立了黃庭堅作為宋詩代表性大家的地位。翁方綱認為黃庭堅的詩最為典型地體現出宋詩「談理細密」、「刻抉入裏」的寫作風格。從這一角度著眼，翁方綱認為，就是向來與黃庭堅並稱的蘇軾也不夠典型，他在《石洲詩話》中談到這一點：

且宋詩之大家無過東坡，而轉視蘇祖黃者，正以蘇之大處，不當以南、北宋風

¹⁹ 同前註，卷1，頁48。

²⁰ 同前註，頁39。

²¹ 同前註，卷2，頁61。

²² 同前註，頁66。

²³ 同前註，頁71。

²⁴ 同前註，卷4，頁120。

會論之。舍元祐諸賢外，宋人蓋莫能望其肩背，其何從而祖之乎？^{②⑤}

蘇詩的內容和寫法都過於博大，已經不全是「宋味」了。更要看到，蘇詩的博大非由「學」和「法」所致，而是大半由詩人自由天性使然，所謂「蘇公之詩，惟其自言『河聲便是廣長舌，山色豈非清淨身』二語，足以盡之」^{②⑥}，從這樣的評論便可看出翁方綱認為蘇軾詩寫得過於自由，不講究詩法，自然就比不上主學主法的黃庭堅詩更切合「肌理說」的旨理。翁方綱著有〈黃詩逆筆說〉對黃氏詩法進行專門研究，又曾用三年時間，與門生詳細講解黃庭堅的詩法。他還尤其推崇黃氏「以古人為師，以質重為本」二語，自稱「三十年來與天下賢哲論文，不出此語」^{②⑦}。翁方綱認為，黃庭堅的詩法繼承了杜甫詩法的真髓，他說：「唐之李義山、宋之黃涪翁，皆杜法也」^{②⑧}；「義山以移宮換羽為學杜，是真杜也；山谷以逆筆為學杜，是真杜也。」^{②⑨}他曾將杜甫詩法歸納為「正本探原」和「窮形盡變」二種基本類型^{③⑩}，而黃庭堅的「點鐵成金，奪胎換骨」之法，實際上也就是杜甫「窮形盡變」之法的延續發展。黃氏運用這些方法是為了達到學杜而貌不襲杜的目的。在這一方面，明代宗唐派李夢陽、李攀龍的學杜取貌和李商隱、黃庭堅的學杜取法就形成了相反的兩極，也形成了鮮明的對照。

「肌理說」的提出標誌著清代宋詩派開始有了系統的理論。清詩的宗宋風氣在開國之初還很弱小，後經康熙朝以來宋犖、查慎行、厲鶚等宋派詩人的創作實踐和吳之振等人編撰刊行《宋詩鈔》的推動，詩壇宗宋風氣有所擴大。但使宋詩派真正穩固的理論根基是由翁方綱奠定的。翁方綱論詩主學的傾向和崇尚以杜、韓、蘇、黃為核心的宋型詩傳統，直接影響到清中葉之後「宋詩運動」的發生與發展，清代「學人之詩」的蔚然成風即由此而開始。

從清初到清末，不斷有人探討「詩人之學與學人之詩」的關係，從整個中國詩學史的角度看，這是一個最具有清代特色的詩學命題，也是一個最能概括清代詩歌總體特色的核心概念。即使是主「神韻說」的王士禛、主「性靈說」的袁枚，也都

^{②⑤} 同前註，頁 119-120。

^{②⑥} 同前註，卷 3，頁 102。

^{②⑦} 詳見翁方綱《復初齋文集》中〈漁洋先生精華錄〉、〈貴溪畢先生時文序〉等文章。

^{②⑧} 翁方綱：《石洲詩話》，卷 4。

^{②⑨} 翁方綱：〈同學一首別吳穀人〉，《復初齋文集》，卷 15，頁 632。

^{③⑩} 同前註，卷 8，〈詩法論〉，頁 330。

是倡導多讀書和不廢學問的。清中葉的杭世駿強調「詩人之學」，與宋代嚴羽的「詩有別材」、「非關學也」觀點大唱反調，也就是認為博學不僅不會阻礙詩歌的創作，而且是成就大詩人的必備條件。然而杭世駿並沒有對「學人之詩」的內涵多加深入闡述，而翁方綱「肌理說」的提出，以及桐城詩派的興起，從詩論和詩作兩方面對所謂「學人之詩」的內涵作了重要的補充，從而才形成了較為完整的清代「學人之詩」的詩學觀念體系。

三、「學人之詩」觀念的核心內容

翁方綱「肌理說」的要義在於打通詩學與理學、考據學、經學的普遍聯繫，也就是把詩學放到一個更大的學術框架裏來加以論述。其論證就是一個「以實救虛」的過程，而具體針對的就是「神韻說」和「格調說」的虛浮和拘泥。桐城派主張「言有物」、「言有序」，提出義理、考據、詞章三者合一，這些都對翁方綱詩學觀念的形成有影響。在翁方綱和桐城詩派的創始人姚鼐(1732-1815)看來，詩學是完全可以通於義理、考據之學的，而且從詩歌創作主體的角度看，詩人與經學家、理學家又是可以互相兼類、甚至可以是三位一體的。翁方綱曾明確地指出，齊、梁時代的詩是才人之詩，初、盛唐詩是詩人之詩，而從杜甫開始的宋型詩則可稱為學人之詩。而且在杜甫這樣的大家詩中，又包括著學人、詩人、才人等各種類型的詩。學者的學養可以通於詩人的修養，學者也可以成為詩人，翁氏這樣說實際上並不在強調學者的詩人化，而是在強調詩人的學者化。這樣的詩學命題，同樣是與嚴羽的「別材」、「別趣」說根本上唱反調的。翁方綱與姚鼐等人強調的不是詩歌與其他文體之異，而是關注詩的「肌理」與其他文體「肌理」共通之處。他們就是要顛覆詩歌「非關學」、「非關理」這一在元、明時代甚有影響力的傳統詩學理念。而這一觀點在清代的出現本身也是一種「勢也」，是乾、嘉考據之學興盛和今文經學興起之後在詩壇風氣中的一種必然反映。

「肌理說」可以認為是清初以來宗宋派「學人之詩」觀念初步的理論闡述，其探討的要點是如何把學養融入詩作中，從而提升詩歌的典雅程度。翁方綱〈神韻論下〉寫到：

詩自宋、金、元接唐人之脈，而稍變其音，此後接宋、元、金者全恃真才實學以濟之。乃有明一代，徒以貌襲格調為事，無一人具真才實學以副之者。至我

國朝，文治之光，乃全歸於經術。是則造物精微之秘，衷諸實際，於斯時發洩之。^{③①}

強調唐代以後的詩歌獨創成就離不開詩人的「真才實學」，明代詩人的缺點就在於僅僅學習模仿唐詩的格調，而清代詩歌的特長處也在於詩人可以憑藉著學問經術，深究造物精微，這也就是「肌理」的實質。具體而言，翁氏談「理」多而論「肌」少，「理」顯然是他論詩的重點；但是，說「理」往往容易顯得虛空，而論「肌」則往往顯得很實在，喜歡「以實救虛」的翁方綱就試圖把肌理互相包容起來，正像他在〈志言集序〉中所說：

在心為志，發言為詩，一衷諸理而已。理者，民之秉也，物之則也，事境之歸也，聲音律度之矩也。是故淵泉時出，察諸文理焉；金玉聲振，集諸條理焉；暢于四支，發於事業，美諸通理焉。義理之理，即文理之理，即肌理之理也。^{③②}

可見翁方綱的詩論具有理論上的廣泛包容性，但在表述上又顯得很模糊。他既講「肌理」是實與虛的統一，又認為「肌理」包含了「格調」，也包含了「神韻」。那麼「肌理說」與「神韻說」在主要的詩學觀念方面到底有什麼區別？

王士禛所標舉的「神韻說」，以推崇詩中有神韻為宗，大抵出於嚴羽的「妙悟」、「興趣」之說，而以「不著一字，盡得風流」為詩的最高境界。「神韻」在王士禛的詩論中並非一個含義單純的術語，而是有著豐富內涵的，他從不同的角度來闡述神韻的內涵，從而形成一套比較系統多層面的神韻詩論。王士禛的神韻說實質上是對詩歌的內容與形式，詩歌的創作與欣賞的一種完整和渾然一體的要求。具體地說，是要求詩歌創作應以鮮明而簡練的筆觸，平淡而含蓄的意境，抒發詩人真摯而淡遠的情懷，從而使讀者從中體會到「言有盡而意無窮」的深意和美感。而這種詩歌的創作又是以詩人性情的「興全神到」、天然入妙以及豐厚的學問根柢為前提的。翁方綱則認為「詩必研諸肌理，而文必求其實際」^{③③}；「為學必以考證為准，為詩必以肌理為准」，這些論述都是在為當時的文士詩人以故紙材料入詩尋找理論根據。他還說：「義理之理，即文理之理，即肌理之理也。」把思想意義（義理）與組織結構（文理）、學問材料（肌理）統一起來。可見他認為詩歌創作過程

③① 同前註，卷8，〈神韻論下〉，頁347。

③② 同前註，卷4，〈志言集序〉，頁210-211。

③③ 同前註，卷4，〈延輝閣集序〉，頁207。

中最重要的事，不在於表現神韻，也不在於死守格調，也不在於空談性情，而在於讀書，有學問，得方法，從而把書中的詩材化解到詩作中去。翁氏認為詩人應該是飽學之士，主張融經入詩，以考據經典、發揮義理為宗旨。他解說「肌理說」為細密的「風格」，主要是指詩歌寫法中的「文理」。他又釋「肌理說」為學問考據與發揮義理，主要指詩中的「義理」與學問。可見「肌理說」主要有兩個層次：一是「肌理文理」即「義理之理」，屬詩內容方面之根本；二是「肌理之理」即「文理之理」，屬詩形式方面之表現，或者說是「義理之理」的表現形式。這兩個層次相輔相成，即構成「肌理說」的完整內涵。因此，「肌理說」主張詩人以「正本探源」，通經學為根柢，藉助「窮形盡變」的詩法、細緻分明的「文理」，在詩中充實地表現出符合儒家思想的性情與藝術，以有益於詩教風化。由此對比可知，「神韻說」強調詩作由「興會神到」而來，注重創作過程的自然天成而非刻意雕琢；「肌理說」則強調詩作必求質實，注重詩的內容與形式的和諧，兩者就創作原則而言，具有本質性的區別。

宋代詩人黃庭堅(1045-1105)重讀書，講求詩法，主張既「守繩墨」又不為「繩墨」所限；翁方綱講究文理，重視詩法的變化與創新精神，與黃氏論詩精神頗為相似。翁氏把「讀書學古」作為學詩的根本，既是對宋人詩學精神的繼承，也是自己詩歌創作經驗的總結。翁方綱提倡「肌理」說，其目的是補救「神韻」說的空疏之弊和糾正「格調」說的摹擬之風，並與當時盛行的「性靈」說分庭抗禮。但「肌理」說「欲因文扶樹道教」的保守性，使其不能像倡導鮮明個性和具有反傳統精神的「性靈」說那樣盛行於一時；翁氏詩學又間接得自於王士禛，他又欲調和「神韻」與「格調」詩學觀念的分歧，因此「肌理」說的理論特色遠不如像其他詩說那樣來得旗幟鮮明。《石洲詩話》中雖然多次用「肌理」的概念評價詩人詩作，但大多為籠統之言，對「肌理」概念本身的含義並沒有作出明確的界定解釋，也沒有具體舉出一位完全符合「肌理」標準的代表性詩人的典型例證。翁氏大量的詩評還是運用「神理」、「神韻」、「興象」、「格調」等概念來進行的，所以也可以認為「肌理」說作為一種獨立的詩學理論，就是在翁方綱的詩歌評論實踐中也沒有得到充分的闡發。

翁方綱論詩以六經為根本，提倡讀書學古，與明、清時期的公安派以及袁枚等人倡導的性靈說也大相徑庭。袁枚認為「性靈」是詩歌的生命，有「性靈」的作品，才能傳之久遠。性靈說是從詩人主體的審美角度出發而提出的，包括「性情」與「靈

機」兩部分內容。袁枚首先強調的是性情，詩要有真情，又要有個性，有個性才有創造，才能以獨特的風格給讀者以新的審美感受。「凡作詩者，各有身分，亦各有心胸」^{③④}袁枚要求詩歌表現性情要真、要新、還要厚。如云：「詩以道性情，性情有厚薄，詩境有淺深。性情厚者，詞淺而意深；性情薄者，詞深而意淺。」^{③⑤}另外還強調詩歌的「靈機」，袁枚在藝術表現上追求生動自然、情味並舉，這是「靈機」的一個重要方面。還有性靈說強調詩人主體因素在創作中的作用，認為性情和靈機，都與詩人的天分、才性有關。翁方綱雖然在詩歌創作方面也講創新、也求變化，但前提是多讀書，從學問中追求。對照來看，這兩種詩歌主張的差異是非常清楚的。

翁方綱對由明七子直至沈德潛的「格調」說，同樣深表不滿。他說：「盛唐諸公之妙，自在氣體醇厚，興象超遠，然但講格調，則必以臨摹之句為主，無惑乎一為李、何，再為王、李矣。愚意拈出龍標、東川，正不在乎格調耳。」^{③⑥}他反對前、後七子倡言格調而歸於臨摹古人字句，但並不全面否定格調詩說。他主張「格由意生，自當句由格生」，說明詩歌應該是「義理」在先，「格調」居次。還有重視「字句鍛鍊」，但要求「無鍛鍊之跡」，實際上並不否定「格調」說，但反對「日襲成調，陳陳相因」，這是他對明代七子主張格調論的主要不滿之所在。相對於「性靈」與「格調」兩派而言，翁方綱的詩論觀念實際上更傾向於「神韻」一派。

對翁氏這種觀念及詩風不以為然的是袁枚，《隨園詩話》卷五中帶著嘲諷的口吻說：「人有滿腔書卷，無處張皇，當為考據之學，自成一家；其次則駢體文，儘可鋪排，何必借詩為賣弄？自《三百篇》至今日，凡詩之傳者，都是性靈，不關堆垛。」^{③⑦}雖然袁枚論詩也重視學問，「言詩之必根於學，所謂不從糟粕，安得精英是也」^{③⑧}，但他還是旗幟鮮明地反對把詩當考據文章寫、詩中句句加注、誤把抄書當作詩的做法。《隨園詩話》卷四中就批評當時的汪師韓、陸奎勳等人「經學淵深，而詩多澀悶，所謂學人之詩，讀之令人不歡」當然，袁枚所指責的只是學人詩

^{③④} 袁枚：《隨園詩話》，卷4，收入《中國古典文學理論批評專著選輯》（北京：人民文學出版社，1998年），頁101。以下引及此書都用此版本。

^{③⑤} 同前註，卷8，頁284。

^{③⑥} 翁方綱：《石洲詩話》，卷1，頁35。

^{③⑦} 袁枚：《隨園詩話》，卷5，頁146。

^{③⑧} 同前註。

中的不成功者，並不能因此而全部定「學人之詩」所追求的目標。事實上，性靈派詩人們所表現出來的學識和機敏，恰恰也反映出他們的博學善識，如袁枚在讚賞蔣士銓《藏園詩》的序中說：「作詩如作史也，才、學、識三者宜兼，而才為尤先。造化無才，不能造萬物；古聖無才，不能制器尚象；詩人無才，不能役典籍、運心靈。才之不可已也，如是夫！」³⁹在詩歌創作過程中離不開「詩才」，而「詩才」的運用又離不開「役典籍、運心靈」這樣的學問修養。

桐城派詩人姚鼐、方東樹等人同樣注重學問，而強調的則是詩人的闊大襟懷，重視詩作所表現出來的學力氣勢，又從人品和詩品兩個方面擴充了「學人之詩」的內涵。比如姚鼐在〈荷塘詩集序〉中說：

古之善為詩者，不自命為詩人者也，其胸中所蓄，高矣、廣矣、遠矣，而偶發之於詩，則詩與之為高廣且遠焉，故曰善為詩者也。曹子建、陶淵明、李太白、杜子美、韓退之、蘇子瞻、黃魯直之倫，忠義之氣、高亮之節、道德之養、經濟天下之才，舍而僅謂之一詩人耳，此數君子豈所甘哉！志在於為詩人而已，為之雖工，其詩則卑且小矣。余執此以衡古人之詩之高下，亦以論今天下之為詩者。⁴⁰

強調詩人在道德人格與經世致用方面的修養才能是十分重要的，如果只關注寫詩的藝術技巧，那種純粹詩人的格調並不高，只是「才人之詩」而已。只有兼顧到了這些廣泛意義上的學識修養，那才稱得上是詩人中的「豪傑之士」⁴¹。葉燮的學生薛雪(1681-1763)也說過：「學詩須有才思，有學力，尤要有志氣，方能卓然自立，與古人抗衡。」⁴²因此，所謂「學人之詩」的觀念，到這時已經無法與已有的「學者詩」、「才人詩」、「詩人詩」、「文人詩」、「志士詩」等概念劃等號了，它實際上是包含了上述概念中諸多因素的一個綜合概念，其要義就在於強調詩與人、道與藝、質與文、學與才這些因素的並存融合。這種觀念的形成又直接影響到了清道光之後鄭珍、曾國藩等人的詩論及詩風。

³⁹ 袁枚：《小倉山房文集》，卷28，收入王英志主編：《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993年），第2冊，頁489。

⁴⁰ 姚鼐：〈荷塘詩集序〉，《惜抱軒全集》（臺北：世界書局，1984年），卷4，頁37。

⁴¹ 葉燮：《原詩·內篇上》，收入《中國古典文學理論批評專著選輯》，頁7。

⁴² 薛雪：《一瓢詩話》，收入《中國古典文學理論批評專著選輯》，頁90。

四、清代「學人之詩」的總結

對清代「學人之詩」的觀念和創作作出闡述總結的是清末民初的陳衍。陳衍(1856-1937)字叔伊，號石遺。光緒時任學部主事，又任京師大學堂教習。入民國後講授南北各大學，最後寓居蘇州，與章炳麟、金天羽創辦國學會，並任無錫國學專修學校教授。石遺先生為近代同光體詩人中閩派首領，他長期主盟詩壇，編選詩選，刊登評論當代詩人的詩話，其影響之大，聲望之高，可以與乾隆年間的性靈派首領袁枚相媲美。陳衍的論詩之作包括《石遺室詩話》、《近代詩鈔》、《遼詩紀事》、《金詩紀事》、《元詩紀事》、《詩品平議》、《宋詩精華錄》、《感舊集小傳拾遺》、《翁方綱「漁洋精華錄」平議》、《詩學概要》等。陳衍論詩著述的代表作是《石遺室詩話》三十二卷，《續編》六卷。據作者〈自序〉云：「數十年來多說詩，意有所得，輒拉雜書之。」到了民國十八年(1929)，「乃取舊稿，刪改合併，益以近來所得，都三十二卷」，由上海商務印書館出版。後來又不斷有續作，到了民國二十四年(1935)由無錫國學專門學校刊行《石遺室詩話續編》六卷。吾師錢仲聯先生總匯石遺論詩著述成《陳衍詩論合集》^④，收集陳氏詩論著述材料最為詳備。

《石遺室詩話》的內容豐富，雖然涉及到了對歷代詩歌的品評和對古典詩歌藝術的辨析，但論述的重點還是在近代詩歌，尤其是對近代宋詩派詩人詩作的評論視野開闊，分析流派和作品又極為細緻，並記載了大量當時詩人的生平資料，因而可以認為是一部近代詩歌流派發展的資料彙編。同時在詩學理論方面，《石遺室詩話》也成為清代宋詩運動的理論總結，這突出地表現在標榜「同光體」、標舉「三元說」和融合學人之詩和詩人之詩等方面，這些論點的綜合就顯示出清代宗宋型詩派論詩的最後歸宿就是學人之詩。

「同光體」是陳衍和鄭孝胥兩人在平時的交談論詩過程中偶然提出來的概念。《石遺室詩話》開篇明義就說明了這一點：

丙戌在都門，蘇戡告余，有嘉興沈子培者，能為同光體。同光體者，余與蘇戡

^④ 錢仲聯編校：《陳衍詩論合集》（福州：福建人民出版社，1999年）。以下引及陳衍《石遺室詩話》時皆用該書版本。

戲目同、光以來詩人不專宗盛唐者也。見子培數詩，雅健有意理。^④

可見同光體是指做詩不專宗盛唐的寫法，具體是指詩作寫得格調高雅，筆鋒剛健，並且富於理趣，這實際上是在說學人之詩的詩風。而陳衍認為，清末民初沈曾植(1850-1922)的詩作就堪稱同光體的代表。陳衍還有〈冬述四詩示子培〉詩，其三云：「往余游京華，鄭君過我邸。告言子沈子，詩亦同光體。……宋唐皆賢劫，勝國空祖禰。當塗逮典午，導江僅至澧。先生特自牧，頗謂語中繫。年來積懷抱，發洩出根柢。雖肆百態妍，石瀨下見底。」^⑤可見陳衍論詩強調的是真實懷抱和學有根柢，而這兩點就是學人之詩最為突出的特色。有了真性情真懷抱，又具備了厚實的學問根基，那麼詩歌怎麼寫都是可以的，而且應該是自抒性情，不拘一格，寫出自己的真實懷抱，不有意為詩人而終究成就其為真詩人。《石遺室詩話》中列舉了沈曾植、鄭孝胥、陳三立等當時與陳衍聲氣相投者的許多詩作，作為「不墨守盛唐」的佳作加以點評褒揚。實際上，陳衍所重評點的詩人都非同治年間的人，而是光緒、宣統年間的詩人，因此同光體中的「同」是沒有著落的。還有，陳衍所謂「不墨守盛唐」者，也是一個寬泛的概念。因為在清代末年（乃至於整個清代）是沒有一種詩歌流派宣布自己只學盛唐的。從清初以後，兼學唐、宋已經成為詩學界的共識，至少在公開亮出的詩學觀點上是如此。既然「墨守盛唐」者難以指責，那麼「不墨守盛唐」者的所指就過於寬泛了。不過正如前面所說，陳衍所指實際上是當時喜歡宋型詩風格的創作潮流，不過他不能直接說出這一點，因為如果他明確說出倡導宋派詩，那也是一種分唐界宋。而分唐界宋的做法，恰恰是陳衍最為反對的。這就是陳衍為什麼寧可含糊地說同光體，而不肯清楚地倡導宋派詩的內在原因。

「三元」說是陳衍於光緒二十五年(1899)在武昌與沈曾植論詩學時所提出來並受到沈氏贊成的。《石遺室詩話》卷一云：「余謂詩莫盛於三元：上元開元，中元元和，下元元祐也。君謂三元皆外國探險家覓新世界、殖民政策、開埠頭本領。」這三個歷史時期確實都出現詩歌創作興盛的局面，究其根本原因，就在於這三個歷史時期的代表性詩人們處理好了繼承和發展的關係，在推本古人詩法的基礎上又力

^④ 陳衍：《石遺室詩話》，卷1，頁6。

^⑤ 詩見《石遺室詩話》引，又見錢仲聯主編：《清詩紀事》（南京：江蘇古籍出版社，1989年），第18冊，頁13014。

破餘地，達到推陳出新、變化新境。陳衍緊接著論述宋詩的成功就在於對唐詩的變化出新：「廬陵、宛陵、東坡、臨川、山谷、後山、放翁、誠齋，岑、高、李、杜、韓、孟、劉、白之變化也；簡齋、止齋、滄浪、四靈，王、孟、韋、柳、賈島、姚合之變化也。故開元、元和者，世所分唐、宋之樞幹也。」^{④6}值得注意的是，陳衍論詩時不拘泥於某人出於某家影響的傳統說法，而是從大處著眼，強調後人對前人的學而變，關鍵在於變。變而能化，就是不墨守傳統，就能開出一片新天地。陳衍提出「三元」是爲了說明宋代詩歌的獨特之處在於能夠繼承唐詩傳統而又有所變化發展，這比起以前單獨強調學宋詩的觀點來說，無疑是放寬了眼界，更切合宋詩發展的實際情況。然而，歷史發展到了清末民初，論詩歌傳統只局限於說唐談宋顯然是不夠的。沈曾植看出了這一點，所以後來又提出了「三關」說，可以視爲對宋詩派詩歌觀點的修正與補充，其重心也是傾向於學人之詩的。沈氏在〈與金潛廬太守論詩書〉中寫道：

吾嘗謂詩有元祐、元和、元嘉三關。公於前二關均已通過，但著意通過第三關，自有解脫月在。元嘉關如何通法？但將右軍〈蘭亭詩〉與康樂山水詩打併一氣讀。劉彥和言「莊、老告退，而山水方滋」，意存軒輊。此二語便墮齊、梁詞人身。……康樂總山水、莊、老之大成，開其先支道林。此秘密平生未嘗爲人道，爲公激發，不覺忍俊不禁。勿爲外人道，又添多少公案也。尤須時時玩味《論語皇疏》，乃能運用康樂，乃亦能運用顏光祿。……其實兩晉玄言、兩宋理學，看得牛皮穿時，亦只是時節因緣之異，名文句身之異。世間法異，以出世法觀之，良無一無異也。就色而言，亦不能無抉擇。李、何不用唐以後書，何嘗非一法門。無如目前境事，無唐以前人智理名句運用之，打發不開，真與俗不融，理與事相隔，遂被人呼爲體。其實非僞，只是歎六朝，非活六朝耳。凡諸學古不成者，諸病皆可以歎字統之。^{④7}

這段話很重要，它表露出沈氏與陳衍論詩觀點的不同所在。元嘉指六朝，沈氏強調學詩的門戶還要寬廣，除了唐宋（元和、元祐）之外，還必須把模學的視野放到六朝詩歌中去。還有，沈氏並不像清代學人那樣對「明七子」一筆抹殺，他認爲學古是必須的，但應該學得活，不能死學呆學，明七子的毛病癥結就在於學得呆，而不

^{④6} 同前註。

^{④7} 同前註，頁 12815。

在於偽和假。這些論述，都是對陳衍詩論的補充。

陳衍的「三元」（開元、元和、元祐）說繼承了清初葉燮所提出的杜甫爲一變、韓愈爲再變、蘇軾爲三變的說法，實際上推崇的是具有「變風變雅」性質的宋型詩。《石遺室詩話》中分析了清代「學人之詩」的特點，提出「合學人、詩人之詩二而一之」，「學人之言與詩人之言合」的要求。他認爲清末程恩澤（1785-1837）、祁寯藻（1793-1866）等人的詩作中能夠把學問與性情融合得很好，比如說祁氏的詩寫得「證據精確，比例切當，可謂學人之詩也；而詩中帶著寫景言情，則又詩人之詩矣」。「祁文端爲道、咸間鉅公工詩者，素講樸學，故根柢深厚，非徒事吟詠者所能驟及。常與倡和者，惟程春海侍郎，蓋勁敵也」。又說「程春海侍郎肆力爲詩，多於句調上見變化」^{④8}。陳衍所論在清末和民國初年的一段時間內雖然影響很大，但實際上是曲高和寡，能夠達到這個要求的詩人很少，更難藉此延緩古典詩歌衰敗的命運。

如前所論，學人之詩與詩人之詩合而爲一的觀點，從清初以來一直有人加以倡導。翁方綱以倡導學問來補救「神韻」、「格調」、「性靈」諸詩說之弊，已包含推崇「學人之詩」之意，從理論和實踐上都開了清末宋詩派重視學問爲詩的風氣。道光、咸豐、同治年間的宋詩派的主要詩人（如程恩澤、祁寯藻、莫友芝、鄭珍）都是學術根柢厚實的學者，他們倡導詩與學識的結合，對推進近代詩風的轉變起了很大的作用。陳衍正是繼承了翁方綱的這一詩學觀點以及宋詩派的這一詩學傳統，明確地提出把學問與詩歌融爲一體的主張。《近代詩鈔》把祁寯藻列爲卷首，就表明了陳衍的詩學宗尚所在，其具體述評曰：「有清一代，詩宗韓、杜者，嘉、道以前，推一錢蔣石侍郎，嘉、道以來，則程春海侍郎、祁春圃相國。而何子貞編修、鄭子尹大令、皆出程侍郎之門。益以莫子偲大令、曾滌生相國。諸公率以開元、天寶、元和、元祐諸大家職志，不規規于王文簡之標舉神韻、沈文愨之主持溫柔敦厚，蓋合學人詩人之詩二而一之也。」^{④9}顯然，上面所列舉的宋詩派詩人，就是陳衍心目中的學人詩人之詩的典範。還比如他批評明代鍾惺、譚元春選評《古詩歸》、《唐詩歸》的含糊其詞、不得要領，認爲其根本原因在於鍾、譚自己缺乏相應的學識，評論前人詩作時就容易發生歪曲，或強作解人。《石遺室詩話》中舉了許多例

^{④8} 陳衍：《石遺室詩話》，卷11，頁161-162。

^{④9} 陳衍：《近代詩鈔》，卷1，收入錢仲聯編校：《陳衍詩論合集》，上册，頁879。

子來說明這一點：「鍾、譚於詩學，雖不甚淺，他學問實未有得，故說詩既不能觸處洞然，自不能拋磚落地，往往有說不得、不可解等評語，內實模糊影響，外則以艱深文固陋也。」^{⑤①}應該指出，陳衍所說的學人之詩，並不是指把考據、經典等知識直接搬入詩中，而是強調詩作要切合詩人、詩情、詩境的實際，也就是要寫得真切。《石遺室詩話》卷八指出：

作詩文要有真實懷抱，真實道理，真實本領。非靠著一二靈活虛實字，可此可彼者，幹旋其間，便自詭能事也。今人作詩，知甚囂塵上之不可娛獨坐，百年、萬里、天地、江山之空廓取厭矣。於是有一派焉，以如不欲戰之形，作言愁始愁之態，凡坐覺、微聞、稍從、暫覺、稍喜、聊從、政須、漸覺、微抱、潛從、終憐、猶及、行看、盡恐、全非等字，在在而是，若舍此無可著筆者。非謂此數字之不可用，有實在理想，實在景物，自然無故不常犯筆端耳。^{⑤②}

作詩不能靠賣弄詞藻，也不能靠賣弄學問，然而作詩也離不開詞藻和學問，如何使詞藻和學問在詩作中切合情景和身分，那就要把握好「真實」。因此，陳衍所強調的是真實和真切，清代主張「學人之詩」的理論和創作的精髓也是力求真實和真切。從這個角度看，陳衍關於「學人之詩」的論述是對翁方綱「肌理說」的繼承和發展，也是在清後期宋派詩創作興盛之後的詩學理論總結。

晚清「同光體」大家沈曾植、陳三立(1852-1937)等人，則代表著把「學人之詩」與「詩人之詩」合二為一所表現出來的不同詩風特色。沈曾植的學術研究範圍很廣，王國維曾給予極高的評價。沈曾植的詩歌創作起步不算早，但他把經史知識、道藏典故、乃至從魏晉到唐宋的各種詩風技巧都揉合進自己的詩作中，加之身處亂世所產生的一種刻骨銘心的歷史滄桑感，使其詩的面目顯得琳琅滿目、光怪陸離。這確實是前所未有的詩歌風貌，也把作為一種語言文化藝術的中國古典詩歌技巧提升到可以說是無以復加的高雅程度。然而，這是真正的曲高和寡之作，對大部分的讀者來說，在感佩讚歎之餘，總是會感到有一種曲折艱澀、難以卒讀的困惑。

陳三立的詩早年學韓愈、黃庭堅，其風貌又很像孟郊，然而最終通過學古而創新，成一家之言，展露出在莽蒼排莽中獨饒氣骨的風貌。陳三立生於亂世，在隨著父親進行維新活動過程中，他既受傳統文化的深刻影響，又受到西方文化的薰陶，

^{⑤①} 陳衍：《石遺室詩話》，卷23，頁310。

^{⑤②} 同前註，卷8，頁105。

尤其是維新失敗直至清朝滅亡，他的心情一直是壓抑沈鬱的。詩中出現「憑欄一片風雲氣，來作神州袖手人」這樣的描述，活畫出詩人無可奈何、消極悲觀的心態。陳三立的詩善於運用古文的句式，精於煉字，有著一種高古渾厚的意境之美。尤其是詩中記載了中國近代史上一系列的重大事件，其愛國悲情浸透在字裏行間，確實令人感動，在當時詩壇影響很大。然而新舊文化的快速更替，終究使得陳三立成了中國舊時代的「最後一位詩人」。這意味著以「學人之詩」來經世致用的努力宣告失敗，也意味著沿綿數千年的古典詩歌終於退出了歷史的舞臺。

總之，清代「學人之詩」的出現與發展都與「末世」社會環境密切相關，也與清朝對古典文化的整理總結密切相關，更與清代文人學者的人格成熟學養豐厚密切相關。這些因素的際會彙聚，也就顯示出了清代「學人之詩」的從出現到消退，是中國古典詩歌發展的一種必然結局。