

论明清时期对刘禹锡七绝的诗学批评

洪迎华

(厦门大学 中文系, 福建 厦门 361005)

摘要 明清时期, 刘禹锡的七绝从其创作中凸显出来, 受到诗论家的高度关注和肯定, 其中杨慎推许刘禹锡为元和以后第一家。在以盛唐诗为尊的主流观念下, 中唐诗人刘禹锡的七绝能得到诗家的普遍关注, 乃因格调说自发源之初便表现出对诗人才情和诗歌声律的重视。而清人王夫之的批评和接受, 不仅展现了刘氏七绝自身的特色和贡献, 而且打破了大多数接受者以盛唐绝句为最高典范的普遍看法, 将刘禹锡推上了“小诗之圣证”的位置。

关键词 刘禹锡; 七绝; 明清

中图分类号 I 207. 209 **文献标识码** A **文章编号** 1673-0275 (2011) 02-0011-06

刘禹锡现存诗歌八百余首, 从体式上讲, 古体、律诗、绝句均占有一定份量, 而且无论五言, 还是七言, 他都能随心驾馭, 所以清人管世铭《读雪山房唐诗序例·七绝凡例》曾称赞道: “刘宾客无体不备, 蔚为大家。”^{[1]1562} 一般来说, 一位诗人在创作中能兼及各体, 但在各种诗体上的艺术成就并不能完全平衡。对刘禹锡诗歌的创作成就, 宋人有过精辟的评价, 如黄庭坚《跋刘梦得三阁辞》说刘禹锡“乐府小章优于大篇”^{[2]卷二六}, 《漫斋语录》云“刘禹锡长于歌行并绝句”^{[3]391}, 刘克庄也认为其“绝句尤工”^{[4]14}, 都指出了刘禹锡在诗歌体式上的擅场。不过, 这样的批评在宋元时期还只是横见侧出, 并未在刘诗的接受中占据主流。及至明清, 在整个文艺批评思潮的影响下, 诗家们更热衷于总结诗人的创作成就, 于是刘禹锡艺术水平最高的七绝便凸显出来, 为接受者们推崇备至, 从而使得其诗歌地位进一步得到彰显。

一

明代对刘禹锡推崇最高的要数杨慎(1488—1559), 他在《升庵诗话》中说“元和

以后, 诗人之全集可观者数家, 当以刘禹锡为第一。其诗入选及人所脍炙, 不下百首矣。”^{[5]889} 并先后两次摘选其诗为句图或者整首选录刘诗。在杨慎的诗学思想中, 由于特别重视诗歌创作中的真情实感, 他对善于言情的绝句一体表现出特别的偏爱。不仅在理论上有关于绝句起源、音调、体式等的考察和经典论述, 而且还亲自编选了多种绝句选本。《好古堂书目》卷四集部总集类记载“《唐绝六种》, 明杨慎。”《杨升庵外集》卷首所列书目中亦有《五言绝选》、《绝句辨体》、《唐绝增奇》、《唐绝搜奇》等多种。他在《唐绝增奇序》中说“予尝品唐人之诗, 乐府本效古诗而意反近, 绝句本自近体而意实远。故求风雅之仿佛者, 莫如绝句。唐人之所偏长独至, 而后人力追莫嗣者也。擅场则王江宁, 驂乘则李彰明, 偏美则刘中山, 遗响则杜樊川。”^{[6]24} 认为在各种诗歌体裁中最能代表唐人创作成就的是绝句, 这一论断显然是有见地的。而在他所列举的由盛唐至晚唐的几位绝句大家中, 刘禹锡名列其中, 并代表着中唐绝句的最高成就。由此可以看出, 他推许刘禹锡为元和以后第一家, 主要

收稿日期 2010-09-01

作者简介 洪迎华(1976-), 女, 湖北长阳人, 文学博士, 厦门大学中文系讲师。

基金项目 国家社会科学基金项目“元和诗歌双向接受史的文化学考察”(01BZW018)。

是因为刘氏在他所喜爱的绝句上所表现出的创作实绩。清人乔亿《剑溪说诗又编》云“至于七言今体，独出冠时，杨升庵以为元和后梦得当为第一，可谓知言矣。”^{[1]1126}就指出了这一点。

值得注意的是，在当时的时代背景和文学气侯下，杨慎能对刘禹锡的诗歌如此推许，实属难能可贵之举。杨慎出于李东阳门下，又生在复古派前七子称雄文坛的时代。在“李梦阳、何景明倡言复古，文自西京、诗自中唐而下一切吐弃”、而“操觚谈艺之士翕然宗之，明之诗文于斯一变”^{[7]7307}的时代风气下，杨慎不为时俗所囿，主张广师博采，不拘一代。钱谦益《列朝诗集小传》谓其“沉酣六朝，揽采晚唐，创为渊博靡丽之词，其意欲压倒李、何。”^{[8]354}所以他在激扬唐人绝句时，不惟称许盛唐诗人王昌龄、李白，还对中晚唐的刘禹锡、杜牧予以推举。由于他着眼于六朝对唐诗的开宗意义，对李何等人最看不起的六朝诗人也给予了应有的肯定（比如他高度评价庾信的诗为“梁之冠绝，启唐之先鞭”），因而注目于刘诗风格中流丽妍彩的一面，赞扬刘诗“宛有六朝风致，尤可喜也”^{[5]890}。在他的诗歌尤其是七绝中，我们也能看到刘禹锡的影响存在。如：

神女峰前江水深，襄王此地几沉吟。萼花温玉朝朝态，翠壁丹枫夜夜心。（《竹枝词》）

东浦彩虹悬水柱，西山白雨点寒江。烟中艇子摇两桨，空里鹭鸶飞一双。（《滇海竹枝词》）

双洱烟波似五津，渔灯点点水粼粼。月中对影遥传酒，树里闻歌不见人。（《龙关歌》）

由于杨慎也有长期谪居西南、接触和体验各民族奇异风情的人生经历，所以，他能自觉仿效刘禹锡向民歌学习的创作态度，认真汲取当地民间歌谣的思想艺术营养，以《竹枝词》等乐府绝句的形式来展现四川、云南一代的山水景物和风俗人情。他曾在《词品》中说“唐人《柳枝词》，刘禹锡、白乐天而下凡数十首，……若情致则‘清江一曲柳千条，十五年前旧板桥。曾与美人桥上别，恨无消息到今朝’”^{[9]卷二}，并推举刘禹锡此首为《柳词》之冠。如上所举，《龙关歌》、《滇海竹枝词》两首笔触明丽，意境清新，有刘诗风韵。但是，与刘禹锡的自然流美相比，他的诗总体上显得秾丽宏博，更具六朝风采。

二

在“文必秦汉，诗必盛唐”的复古主义思

潮大行其道的时代，刘禹锡的七绝能得到诗家的关注，主要是因为格调说自发源之初便表现出对诗人才情和诗歌声律的重视。李东阳《麓堂诗话》云“诗在六经中别是一教，盖六艺中之乐也。乐始于诗，终于律，人声和则乐声和。又取其声之和者，以陶写情性，感发志意，动荡血脉，流通精神，有至于手舞足蹈而不自觉者。后世诗与乐判而为二，虽有格律，而无音韵，是不过为排偶之文而已。”^{[5]1369}突出强调诗歌创作中情思的自然流动，及由此形成的诗歌声韵上悠扬起伏、可以咏歌的音乐性特质，所以他竭力推崇元人杨维桢的《铁崖古乐府》。而杨维桢的乐府诗在很多方面都接受了刘禹锡的影响。对刘禹锡的民歌体乐府诗，李东阳也有过直接的称赏，他曾在《麓堂诗话》中说“质而不俚，是诗家难事。乐府歌辞所载《木兰辞》，前首最近古。唐诗，张文昌善用俚语，刘梦得《竹枝》亦入妙。”^{[5]1375}显然，杨慎在诗学思想上受到了他老师很大的影响。他主张“诗以道性情”，同时对诗歌的声调、韵律也有深入的研究。而刘禹锡以《竹枝词》为代表的七绝在艺术上最成功的地方就在于情思和音调的圆融与婉转。杨氏对刘禹锡的七绝艺术虽没有具体的阐释，但可以推测，正是才情和声调这两种元素，使他将目光投射到了刘氏七绝之上，并发现了其中的炫彩之处。诚然，杨氏所极力反对的复古主义者前七子在诗歌理论上同样吸收了李东阳思想中性情和声律的因素，但由于他们在批评和创作实践中过分强调格调和法度，最终导致了摹拟之风盛行，不仅失掉了诗人的真性情，而且将眼光局限在盛唐，对中唐以下诗歌“一切吐弃”。但不可忽视的是，正是因为格调说在理论上谋求“声”和“情”的统一，后来在它自身不断进行调和、并取得发展的过程中，刘禹锡的诗歌也得到了越来越多的关注和肯定。比如明后七子之一谢榛（1495—1575）《四溟诗话》云：

刘禹锡曰：“建安里中儿，联歌竹枝，聆其音，中黄钟之羽，其卒章，激讦如吴声。虽侘俚不可分，而含思宛转，有淇澳之艳音也。”唐去汉魏乐府为近，故歌诗尚论吕律。梦得亦审音者，不独工于辞藻而已。^{[5]1169}

又批评道：

刘禹锡《再过玄都观》诗“种桃道士归何处，前度刘郎今又来。”上句四去声相接，扬之

又扬, 歌则太硬; 下句平稳。此一绝二十六字皆扬, 惟“百亩”二字是抑。又观《竹枝词》所序, 以知音自负, 何独忽于此邪?^{[5]1187}

就重视诗歌的音乐性和声律辨析的细致度而言, 谢榛在整个明代甚至在中国古代都是屈指可数的一位。以上所引, 也都是从声调、音律的角度去观察刘禹锡的七绝《竹枝词》和《再过玄都观》。由于谢榛目光所注, 在于诗歌声韵的和谐, 所以他既称赞刘氏为“审音者”, 又指出其音调上的失误之处。

又如胡震亨《唐音癸签》卷七云“禹锡有‘诗豪’之目, 其诗气该今古, 词总华实, 运用似无甚过人, 却都惬人意, 语语可歌, 真才情之最豪者。”^{[10]70}陆时雍《诗镜总论》云“刘禹锡一往情深, 寄言无限, 随物感兴, 往往调笑而成。‘南宮旧吏来相问, 何处淹留白发生?’‘旧人惟有何戡在, 更与殷勤唱渭城。’更有何意索得? 此所以有水到渠成之说也。”^{[5]1420}可以看出, 胡震亨和陆时雍对刘诗的高度称赞, 也是从声律和才情这两个角度出发。“语语可歌”, 即明白道出了刘氏绝句在音调上宛转流利、可以随口吟唱的特点。至于才情, 则不仅需要作者真情的自然流露, 还包含了才气的因素。胡氏说刘诗“运用似无甚过人, 却都惬人意”, 陆氏说“刘禹锡一往情深, 寄言无限, 随物感兴, 往往调笑而成”, 实际上都是指诗人在创作过程中以真情发之, 以气韵行之, 一气呵成, 最终达到了神化无迹、而韵味自足的境界。正如陆氏所向往的, “诗之佳, 拂拂如风, 洋洋如水, 一往神韵, 行乎其间。”^{[5]1403}这种接受态度的形成, 一方面在于, 因受以李贽和公安派为代表的心学思想及“性灵说”的冲击, 在七子之后的晚明, 师古和师心逐渐走向调和, 复古主义文学思潮发生了很大的变化, 由提倡格调逐渐向神韵转化, 对历史上诗歌成就的肯定也不再局限于盛唐一代, 所以刘禹锡的诗歌也获得了越来越高的评价。另一方面, 则与七绝这种诗歌体制自身的特点有关。七言绝句起源于六朝乐府歌行, 在艺术风貌上讲究自然浑成、韵味悠远, 最适于吟唱, 也最宜于抒情。论者对此有不少评述, 如王世懋《艺圃撷馀》云“绝句之源, 出于乐府, 贵有风人之致, 其声可歌, 其趣在有意无意之间, 使人莫可捉着。”^{[11]779}沈德潜《说诗晬语》卷上说“七言绝句, 以语近情遥、含吐不露为主。只眼前景

口头语, 而有弦外音味外味, 使人神远。”^{[12]542}正是因为刘禹锡在七绝创作中达到了这种信手拈来、自然入妙的境地, 他的诗歌才受到如此推崇, 其《杨柳枝词》“清江一曲柳千条”一绝甚至被胡应麟誉为“神品”^{[13]109}。

三

刘禹锡七绝中这种随意吐属、语近意远的风神也受到清人的赏叹, 如李重华《贞一斋诗说》指出“七绝乃唐人乐章, 工者最多。朱竹垞云‘七绝至境, 须要诗中有魂, 入神二字, 未足形容其妙。’李白、王昌龄后, 当以刘梦得为最, 缘落笔朦胧缥缈, 其来无端, 其去无际故也。”^{[12]925}在七绝史上, 李白、王昌龄是古今公认的大家。李重华将刘禹锡与李、王二人媲美, 可见其称许之高。李重华论诗重“意”, 同时又认为“意”必须通过“运神”来抒写, 所谓“善写意者, 意动而其神跃然欲来, 意尽而其神渺然无际, 此默而成之, 存乎其人矣。”^{[12]921}他对刘氏“落笔朦胧缥缈, 其来无端, 其去无际”的称赞展示的即是这种一派神行的境界。他说: “诗之尤贵神也, 惟其意在言外也”^{[12]922}, 实际上, 推崇的也是绝句中自然天成、余音袅袅的韵味。这正和陆时雍等人对刘诗“水到渠成”的称道一脉相承, 只不过在语言描绘上添加了更多的神秘色彩。

必须指出的是, 在接受者眼里, 刘禹锡的七绝虽有极高的艺术造诣, 但他只是“元和以后”的“第一”, 在诗歌地位上仍不如盛唐名家, 故李重华下一断语“李白、王昌龄后, 当以刘梦得为最。”这其实是明清时期较为普遍的一种接受态度, 也关涉到唐绝句的分期和艺术高低问题。从历史发展来看, 七绝起自六朝乐府歌行, 在初唐时数量还不多, 艺术上也不够成熟, 作风板滞, 韵度尚乏。但进入盛唐以后, 其艺术得以长足发展, 且大量入乐, 播于人口, 成为一种情韵双绝、雅俗共赏的成熟诗体。这一时期出现了许多风格炫异的七绝名家和一大批美轮美奂的经典作品, 盛唐遂成为整个绝句史上最辉煌的时期。故昔人论绝句, 多标举盛唐、并推盛唐为法, 其中尤以李白、王昌龄为最。如谢榛《四溟诗话》卷一云“七言绝句, 盛唐诸公用韵最严, 大历以下, 稍有旁出者。作者当以盛唐为法。盛唐人突然而起, 以韵为主, 意到辞工, 不假雕饰, 或命意得句, 以韵发端, 浑成无迹, 此所以为盛唐

也。”^[5]¹⁴³叶燮《原诗》云“七言绝句，古今推李白、王昌龄。李俊爽，王含蓄，两人辞、调、意俱不同，各有至处。”^[14]⁷⁴王士禛《带经堂诗话》卷四云“七言，初唐风调未谐，开元、天宝诸名家，无美不备，李白、王昌龄尤为擅场。”^[15]¹¹⁰论绝句的压卷之作，也多列举盛唐作品。而对杜甫之后的中晚唐绝句，则多认为快心露骨、味短韵乏，在艺术上不如盛唐的融化浑成和空灵婉曲，正如胡应麟《诗薮》所云“盛唐绝句，兴象玲珑，句意深婉，无工可见，无迹可寻。中唐遂减风神，晚唐大露风骨，可并论乎！”^[13]¹¹⁴所以他即使称誉刘禹锡的《杨柳枝词》为“神品”，但紧接着又说“然置之王、李二集，便觉短气。”概而言之，在以盛唐为美、为高这一审美标准和价值评判下，作为中唐诗人的刘禹锡，他的七绝因具有一气浑成、情韵悠长的盛唐余韵而受到了高度肯定，但其地位终不能超越盛唐诗人。约举清代几位诗论家的评论为例：

刘梦得、李义山之七绝，那得让开元、天宝。(吴乔《围炉诗话》卷二)^[1]⁵³²

七言绝句，中唐以李庶子、刘宾客为最，音节神韵，可追逐龙标、供奉。(沈德潜《唐诗别裁集》卷二〇)^[16]⁶⁶⁵

中唐六七十年之间，除韦、柳、韩三家古体当别论，其余诸家，堪与盛唐方驾者，独刘梦得、李君虞两家之七绝，足以当之。(翁方纲《石洲诗话》卷二)^[1]¹³⁸⁷认为刘禹锡的七绝“不减盛唐”、“堪与盛唐方驾”或者“追逐龙标、供奉”等，评价甚高，但依然是将盛唐绝句作为最高的艺术典范。

四

但王夫之的一段议论，则不仅展现了刘氏七绝自身的特色和贡献，而且与明清时期其他读者相比，他的接受将刘禹锡的诗歌地位推向了一个新的高度。《姜斋诗话》卷下云：

七言绝句，初、盛唐既饶有之，稍以郑重，故损其风神。至刘梦得而后宏放出于天然，于以扬托性情，馥娑景物，无不宛尔成章，诚小诗之圣证矣。此体一以才情为主。言简者最忌局促，局促则必有滞累；苟无滞累，又萧索无余。非有红铲点雪之襟宇，则方欲驰骋，忽尔蹇蹶；意在矜庄，祇成疲茶。以此求之，知率笔口占之难，倍于按律合辙也。梦得而后，唯天分高朗者能步其芳尘。白乐天、苏子瞻皆有合作，近则汤义

仍、徐文长、袁中郎往往能居胜地，无不以梦得为活谱。^[12]¹⁸

其中用了不少笔墨谈论七绝创作之不易和才情对于这一诗体创作的重要意义，云“才与无才，情与无情，唯此体可以验之”，从侧面体现了王夫之对刘禹锡个人才情的由衷赞许。更重要的是，王氏在七绝的发展史上，打破了大多数接受者以盛唐绝句为最高典范的普遍看法，而将刘禹锡推上了“小诗之圣证”的位置。

那么，他为何对刘诗有如此高的评价？我们姑从以下两个方面进行分析：

其一，这与王氏的诗歌发展观紧密相关。王夫之认为，唐代的诸种诗体都不是其独创，而是由汉魏六朝而来，所以六朝诗高于唐诗。他说：“唐之不逮陈、隋，犹宋之不逮唐也。”^[17]³⁶¹“六代之作，世称浮艳，乃取唐音与之颀颀，则唐益卑矣。”^[17]³³⁷“小诗”即绝句也是这样，他说：“五言绝句自五言古诗来，七言绝句自歌行来。……自五言古诗来者，就一意中圆净成章，字外含远神，以使人思；自歌行来者，就一气中骀宕灵通，句中有馀韵，以感人情。修短虽殊，而不可杂冗滞累则一也。”^[12]¹⁹⁻²⁰五绝来自于五言古诗，它应该具有五言古诗的风格；七绝源于乐府歌行，也就应该具有六朝歌行的审美特色。以此标准来看唐代的七绝，他认为中唐高于盛唐：“盖中唐人于此一体，殊胜盛唐；中唐以兴会为主，雅得元音故也。”^[17]¹⁵⁵所谓“元音”，即七绝的原始特色，也就是六朝风格，中唐七绝因具元音而优于盛唐。他最推崇的中唐诗人除了刘禹锡，就是能“步其芳尘”的白居易。这实际上是一种重源尊古、贬抑新变的诗学思想。在明清之际的文学背景下，它虽然打破了明代格调论者普遍以盛唐为尊的局面，但却在整体价值观上贬抑了唐诗。正如当代学人所言“王夫之的诗学肯定的是汉魏六朝审美精神，而不是唐代的审美精神。七子派虽然认为汉魏高于唐，但在歌行、近体方面也是肯定了唐诗传统，而王夫之在歌行、近体方面也没有肯定唐诗传统，所以我们说王夫之的审美观较之七子派更为褊狭。”^[18]²⁹⁸

其二，就其接受的具体内容进行分析，王夫之认为初盛唐七绝不如中唐，在于其“稍以郑重，故损其风神”。所谓“郑重”，即给人以凝重、沉重和严肃之感，这实际上包涵了从立意到形式两方面的内容。从题材内容上讲，初唐少量

的七绝中有一批应制唱和之作,而在盛唐七绝里,边塞、征戍、迁谪、离别、宫怨、闺情等反映社会现实、透射社会问题的伤感题材占了很大比重,特别是反映边塞士卒生活、抒写宫情闺怨的题材在盛唐七绝中大受青睐、并得到了最突出的展现,有不少传世名篇,如李白的《长门怨》,被誉为唐绝压卷之作的王之涣的《凉州词》(“黄河远上白云间”)、王翰的《凉州词》(“葡萄美酒夜光杯”),“七绝圣手”王昌龄于此更是独占胜场。而在语言形式上,由于“七绝的古体阶段很短,没有等到出现稍可寓目之作,就已律化,因此它与律诗的关系就特别密切”^{[19]25}。初唐七绝受格律诗的影响,音律、词藻和对仗都极其讲究。到了盛唐,虽然出现了李白这位“信口而成,所谓无意于工而无不工”^{[13]117}的天才作家,但从整体上说,在律诗的影响及文人气质的孕育下,七绝的语言显得雅炼、含蓄和深永。而在王夫之眼里,“率笔口占”、“不可杂冗滞累”的“小诗”应具有轻快流利、风神绰约之美,初盛唐时期这种在内容和形式上“稍以郑重”的七绝并不完全符合他的诗体理想。所以他称赞“七言绝句,惟王江宁能无疵类”,但又批评其公认的经典之作《出塞》说“至若‘秦时明月汉时关’,句非不炼,格非不高,但可作律诗起句,施之小诗,未免有头重之病。”^{[12]19}

而唐代七绝到了刘禹锡手中,又焕发出新的风采。王夫之谓“至刘梦得而后宏放出于天然,于以扬挖性情,馥姿景物,无不宛尔成章”,主要指刘禹锡向民歌挹取芳润而创作的民歌体乐府绝句。民歌大都为劳动者在日常生产、生活中因触物起情而即兴创作,感情自然,语言清新,为便于民间传唱,音节和谐流美,可谓本色天然、声情宛尔,所以明人有“真诗在民间”之说。刘禹锡的民歌体绝句如《竹枝词》十一首、《杨柳枝词》十一首、《踏歌词》四首、《堤上行》三首等等,不仅在内容上以描写民间风土人情为主,创作方法、表情方式、语言运用等方面也具有民歌作风。他往往直接从人们的生产生活中就地取材,形之咏叹,如《竹枝词九首》之九:“山上层层桃李花,云间烟火是人家。银钏金钗来负水,长刀短笠去烧畲。”他多采用民歌中常用的比兴手法和第一人称手法,以妇女口吻出之,并以“依”或“郎”搭配,如《竹枝词九

首》其二:“山桃红花满上头,蜀江春水拍山流。花红易衰似郎意,水流无限似依愁。”它如“东边日出西边雨,道是无晴却有晴”之谐音双关手法、“桥东桥西好杨柳,人来人去唱歌行”之重叠回环的咏叹方式,都使刘禹锡的乐府七绝和民歌一样显得声情悱恻。而在语言上,“其词稍以文语缘诸俚俗”^{[12]134},经过去粗取精、益以文藻,既脱略了民间原始的鄙陋,又不失之本色天然。“七言绝句自歌行来”,在唐绝日益精致雅化的进程中,刘禹锡重新回到民间,向民歌挹取芳泽,从而完成了文人绝句和民间歌谣的艺术融合,向我们展示了一种清新自然、明媚隽永的七绝风格。侯方域《与陈定生论诗书》云“七言绝句,初无盛晚。唐人已分两种,太白、龙标自为一种,大历而后刘梦得最为擅场,又自一种。”^{[20]卷三}大概立论于此。这种创作方式和风格,不仅与王夫之重源尊古的思想相契,也符合他讲究“兴会”的创作理念和诗乐一体的诗歌观念。他说“中唐以兴会为主”,“兴会”是他对诗歌创作中艺术灵感或直觉理论的总结和阐发,即他多次提到的“即景会心”、“即目成吟”、“触目当心”等等。而刘禹锡的民歌体七绝正具有民歌中触物兴情、信口成吟而意无拘滞、一气流转的特色,正所谓“宏放出于天然”、“宛尔成章”。另外,王夫之重视诗歌的音乐性,他说“乐府动人,尤在音响。故曼声缓引,无取劲促。音响既永,铺陈必盛,亦其势然也。”^{[17]45}又说“意亦可一言而尽,往复郑重,乃以曲感人心,诗乐之用正在于斯。”^{[17]8}刘禹锡的乐府小章音韵谐婉,取于唇吻,做到了音乐美和抒情性的完美统一,所以在民间广为流播。以上总总,都说明了,王夫之称誉刘禹锡为“小诗之圣证”,绝非夸口虚言或有意标新,而是其诗学思想的必然产物。

可以说,到了明清时期,对刘禹锡七绝的推崇已是其诗歌接受中十分普遍的现象,杨慎、胡应麟、王夫之、王士禛、沈德潜、翁方刚等诗学大家,文学主张和审美理想各不相同,但皆对之交口赞誉。《读雪山房唐诗序例·七绝凡例》称刘禹锡为“绝句中之山海也”,《诗法萃编》卷八称其七绝“善写情状,可为后学楷模”,如此等等,也都是极高的评价了。而且明清诗人在创作中向刘禹锡寻觅法门的,亦不乏其人,如前引文中王夫之称汤显祖、徐渭、袁宏道的七绝“无不

以梦得为活谱”，杨际昌在《国朝诗话》中谓王士禛的七言绝句“以梦得、义山、牧之为宗”^{[1]1667}，特别是明清时期《竹枝词》的创作盛行于世，更能说明刘禹锡的七绝艺术不仅得到了

较高的诗学评价，而且在创作中也发生了一定的影响。由此言之，正是明清接受者对刘诗较广范围的集中接受，肯定了刘禹锡最突出的文学成就，也奠定了他在古代诗歌史上的重要地位。

[参考文献]

- [1] 郭绍虞, 富寿荪. 清诗话续编 [A]. 上海: 上海古籍出版社, 1983.
- [2] 黄庭坚. 豫章黄先生文集 [M]. 《四部丛刊》初编本.
- [3] 何汶. 竹庄诗话 [M]. 北京: 中华书局, 1984.
- [4] 刘克庄. 后村诗话 [M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [5] 丁福保. 历代诗话续编 [A]. 北京: 中华书局, 1983.
- [6] 杨慎. 升庵全集 [M]. 民国十八年(1929)新都同文会影印本.
- [7] 张廷玉, 等. 明史 [M]. 北京: 中华书局, 1974.
- [8] 钱谦益. 列朝诗集小传 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1983.
- [9] 杨慎. 词品 [M]. 明刻本.
- [10] 胡震亨. 唐音癸签 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- [11] 何文焕. 历代诗话 [A]. 北京: 中华书局, 1981.
- [12] 王夫之, 等. 清诗话 [A]. 上海: 上海古籍出版社, 1999.
- [13] 胡应麟. 诗薮 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979.
- [14] 叶燮. 原诗 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1979.
- [15] 王士禛. 带经堂诗话 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1963.
- [16] 沈德潜. 唐诗别裁集 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1979.
- [17] 王夫之. 古诗评选 [M]. 保定: 河北大学出版社, 2008.
- [18] 张健. 清代诗学研究 [M]. 北京: 北京大学出版社, 1999.
- [19] 周啸天. 唐绝句史 [M]. 安徽: 安徽大学出版社, 1999.
- [20] 侯方域. 壮悔堂文集 [M]. 清宣统元年中国图书公司铅印本.

[责任编辑: 曾垂超]