

乾嘉诗学

研究

下

王宏林

著

QIAN-JIA
SHI XUE YANJIU



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

百花洲文艺出版社
BAIHUAZHOU LITERATURE AND ART PRESS

227.49



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

乾嘉诗学研究 ①

王宏林

著

QIAN-JIA
SHIXUE YANJIU



百花洲文艺出版社
BAIHUAZHOU LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

第六章 乾嘉诗学的主要成就与不足

乾嘉诗学作为中国古典诗学的最后一环，它做出了哪些贡献？存在哪些不足？在古典诗学发展史上处于怎样的地位？在二百年后的今天，应该对这些关键问题加以初步回答。

第一节 学理化批评与诗歌经典体系的完美建构

乾嘉诗学的主要成就表现为以学理化批评方式对中国诗学传统问题做出了相对圆满的解答。在考据学盛行的时代背景下，乾嘉诗论家普遍具有深厚的学养，能够熟练运用归纳、演绎等科学手段对相关诗学问题加以考察，学理化批评在乾嘉时期达到了新的高度。与此相关，乾嘉诗人对历代诗歌的定位更加符合实际，他们所建构的古典诗歌经典体系在当代文学史著作中仍具有深远的影响。

一、学理化批评的深入发展

在部分现代学者看来，中国古代诗学批评方法与西方文学批评习惯使用的归纳法或演绎法迥然不同。叶维廉《中国诗学》说：“中国的传统批评中几乎没有娓娓万言的实用批评，我们的批评（或只应说理论）只提供一些美学上（或由创作上反映出来的美学）的态度与观点，而在文学鉴赏时，只求‘点到

即止’。”^①叶维廉还指出这种批评方式固然较西方的辩证批评方式更加“着实”，但最大的问题是容易变成“任意的，不负责任的印象批评”。^②事实并非如此。随着乾嘉考据学的深入发展，众多诗论家学术素养的提高，他们诗学理论的体系化、实证性大大增强，符合科学精神的学理化批评在此期相当普遍。

（一）考据学对诗歌批评方法的影响

不可否认，中国传统学术主观随意性相当突出，尤其是宋明理学“六经注我”的经典解释方式，更与现代讲究实证的科学精神格格不入。相对而言，乾嘉考据学讲究“无征不信”“孤证不立”，在列举大量事实基础上归纳出具有普遍意义的结论，就学术方法而言与近代所倡导的科学精神相当接近。诗歌批评是学术研究的一个分支，科学有效的批评方法也是准确分析诗歌作品的关键因素，并直接影响到诗论家的理论建树。张伯伟曾归纳出三种最能体现中国传统文学批评精神的方法：“受儒家思想影响的‘以意逆志’法，受学术传统影响的‘推源溯流’法，以及受庄禅思想影响的‘意象批评’法。”^③从乾嘉诗学批评实践看，“意象批评”法立足于审美直觉，不讲究严谨的归纳推理，与考据学关系不大，而其他两种方法由于受到考据学的影响，在乾嘉时期呈现出许多新的特征。

“以意逆志”是指理解作品要结合写作背景和作者所处时代环境，才能把握主旨，避免望文生义、断章取义。乾嘉诗论家对这种批评方法的运用相当普遍、娴熟，表现为在整理前人诗集时多附新撰或补订年谱，以便更加准确理解作品。如陶澍有《靖节先生年谱考异》，赵殿成有《王右丞年谱》，王琦有《李太白年谱》，杨伦有《杜工部年谱》，冯浩有《玉溪生年谱》，蔡上翔有《王荆公年谱考略》，钱大昕有《陆放翁年谱》《弇州山人年谱》，翁方纲有《元遗山先生年谱》《虞文靖公年谱》，凌廷堪有《元遗山先生年谱》，李调元有《升庵先生年谱》，温汝适有《张曲江年谱》，汪立名有《白香山年

① 叶维廉：《中国诗学》，生活·读书·新知三联书店1992年版，第4页。

② 叶维廉：《中国诗学》，第9—10页。

③ 张伯伟：《中国古代文学批评方法研究》，中华书局2002年版，第8页。

谱》。这些年谱广泛搜集传记史料，考证精密，为正确理解作品奠定了坚实的基础。如《玉溪生诗详注》乃有感于前代注家未能透彻阐明义山诗作主旨而作，冯浩《玉溪生诗详注发凡》云：

年谱乃注释之根干，非是，无可提挈也。义山官秩未高，事迹不著，史传岂能无讹舛哉？今据诗文证之时事，一生之历涉稍详，史笔之遗漏或补，读者宜细阅之。

说诗最忌穿凿，然独不曰“以意逆志”乎？今以“知人论世”之法求之言外隐衷，大堪领悟，似凿而非凿也。如《无题》诸什，余深病前人动指令狐，初稿尽为翻驳，及审定行年，细探心曲，乃知屡启陈情之时，无非借艳情以寄慨，盖义山初心依恃，惟在彭阳，其后郎君久持政柄，舍此旧好，更何求援？所谓“何处哀箏随急管”者，已揭其专壹之苦衷矣。今一一詮解，反浮于前人之所指，固非敢稍为附会也。若云通体一无谬戾，则何敢自信？^①

冯浩强调对诗歌的理解应结合诗家生平事迹，知人论世，这样才能避免穿凿附会，这也是乾嘉考据学所遵守的基本学术原则。如《故番禺侯以赃罪致不辜事觉母者他日过其门》：“饮鸩非君命，兹身亦厚亡。江陵从种橘，交广合投香。不见千金子，空余数仞墙。杀人须显戮，谁举汉三章。”前代注家一般仅注东吴丹阳太守李衡种橘和东晋广州刺史吴隐之把沉香投湖两个典故，冯浩首先考辨了诗题“母者”，其云：“徐曰：‘者，一作老，当从之。’按：诸本或无此二字，朱氏笺本席氏所刊从宋本，皆有之。‘母者’，谓母之者。制题欲晦之耳，不可改老……玩诗意，‘母者’二字不可删。过其门，乃母者过其门，非义山过之也。《后汉书·刘盆子传》：‘琅邪海曲有吕母者，子为县吏，犯小罪，宰论杀之。吕母聚客，规以报仇。’字似可借据。”^②先结合前

① 李商隐撰，冯浩注：《玉溪生诗详注》，《续修四库全书》第1312册，第282页。

② 李商隐撰，冯浩注：《玉溪生诗详注》卷一，《续修四库全书》第1312册，第326页。

代版本，认为“母者”不可改为“母老”，又结合《后汉书》对题目含义加以说明。对诗篇结构、主旨，冯浩也有详细阐释：

《旧书·胡证传》：太和二年，证卒于岭南使府。广州有海之利，货贝狎至，证善蓄积，务华侈，童奴数百，于京城修行里起第，岭表奇货，道途不绝，京邑推为富家。证素与贾餗善，及李训事败，禁军利其财，称证子澥匿餗，乃破其家。一日之内，家财并尽。执澥入左军，士良命斩之以徇，诗为此发也。首用萧望之事，取事由宦官，非天子意，不重饮鸩事；次句伤澥之不能散遗赀；三四言遗子以财，当善为术，奈何以黜货害之；五六伤母之者过其门也；结联从母者意中说，方见冤痛之情张。读《宣室志》，亦载此事，云澥以文学知名，太和七年春，登进士第。盖贾餗为礼部侍郎也。^①

冯浩先引《旧唐书·胡证传》详细说明胡澥被杀始末，点明创作缘由，然后对正文详加阐释，首联斥责宦官草菅人命，颌联叹息胡证处世不敏，颈联对胡母遭遇表示同情，最后以胡母口吻叹惜冤情。可以看出，冯浩立足于相关史料，再结合个人的阅读体验，对作品创作背景、主旨、结构做出了相对令人信服的分析，完全避免了中国古典诗学常见的“任意的，不负责任的印象批评”的流弊。

值得注意的是，乾嘉诗家已意识到使用“以意逆志”评价作品容易出现机械附会史实的偏颇，故强调结合个人审美体验等多种因素，审慎地理解作品。黄子云《野鸿诗的》云：“当于吟咏时，先揣知作者当日所处境遇，然后以我之心，求无象于官冥惚恍之间，或得或丧，若存若亡，始也茫焉无所遇，终焉元珠垂曜，灼然毕现我目中矣。”^②认为理解作品首先要结合作者当日的境遇，“先揣知作者当日所处境遇”，还要调动个人的审美体验。吴雷发《说诗

① 李商隐撰，冯浩注：《玉溪生诗详注》卷一，第327页。

② 黄子云：《野鸿诗的》，《清诗话》下册，上海古籍出版社1978年版，第847—848页。

菅蒯》云：

诗贵寓意之说，人多不得其解。其为庸钝人无论已；即名士论古人诗，往往考其为何年之作，居何地而作，遂搜索其年、其地之事，穿凿附会，谓某句指某人，某句指某事。是束缚古人，苟非为其人、其事而作，便不得成一句矣。且在是年只许说是年话，居此地只许说此地话；亦幸而为古人，世远事湮，但能以意度之耳。若今人所处之时与地，昭然在目，必欲执其诗而一一皆合，其尚可逃耶？难乎免矣！^①

他认为作品虽然根植于时代、社会，但不是机械地反映，其间难免会融入诗人的主观体验，读者要善于体会作品蕴含的意旨，切忌把诗歌与史事机械混同。这些论述兼顾了诗歌艺术审美特征，有助于更加恰当地运用“以意逆志”这种批评方法。

“推源溯流”法主要考察作品与作品的关系。诗人创作离不开对前人的继承和学习，通过考察诗人的创作渊源，更有利于准确把握诗家独特的艺术风貌。钟嵘《诗品》已经非常熟练地运用这种方法评论诗家作品，如论古诗“其体源出于《国风》”、论李陵“其源出于楚辞”等。乾嘉诗家论诗人创作，也非常重视考辨源流。如李调元《雨村诗话》云：

李诗本陶渊明，杜诗本庾子山，余尝持此论，而人多疑之。杜本庾信矣，李与陶似绝不相近。不知善读古人书，在观其神与气之间，不在区区形迹也。如“问余何事栖碧山，笑而不答心自闲。桃花流水杳然去，别有天地非人间”，岂非《桃源记》拓本乎？^②

对李白、杜甫两家诗歌艺术风貌、创作渊源的揭示颇具新意。这种论诗方式在

① 吴雷发：《说诗菅蒯》，《清诗话》下册，上海古籍出版社1978年版，第903页。

② 李调元著，詹杭伦、沈时蓉校正：《雨村诗话校正（二卷本）》卷下，巴蜀书社2006年版，第13页。

诗话和诗集序跋之中相当普遍。

除了通过考辨源流论述个体的作品风貌，众多乾嘉诗论家有意通过诗话或诗选凡例对某种体裁的诗歌流变加以系统论述，如沈德潜《唐诗别裁集·凡例》论七律云：

七言律，平叙易于径直，雕镂失之佻巧，比五言更难。初唐英华乍启，门户未开，不用意而自胜。后此摩诘、东川，春容大雅，时崔司勋、高散骑、岑补阙诸公，实为同调，而大历十子及刘宾客、柳柳州，其绍述也。少陵胸次阔阔，议论开辟，一时尽掩诸家，而义山咏史，其余响也。外是曲径旁门，雅非正轨，虽有搜罗，概从其略。^①

沈德潜一方面继承明七子，承认盛唐王维、李颀、崔颢、高适七律的典范地位，另一方面，又认为中唐大历十才子、刘禹锡、柳宗元继承盛唐，同样可以成为师法的对象。然后强调杜甫七律的创新意义，并视为最高典范，并指出李商隐咏史七律承袭老杜，不能因晚唐身份而否定其价值。可以看出，乾嘉诗论家不但具有明确的体系意识，而且建构起相对符合创作实际的理论体系，态度相当严谨，结论相当缜密，绝非“武断”或“印象式”。

（二）乾嘉诗学对传统诗学命题的修正

乾嘉学者的丰硕成果离不开对实事求是治学精神的坚持和科学研究方法的使用，这种治学精神和研究方法促使他们在诗学领域同样不盲从古人、不迷信权威，对众多诗学问题的思考也更加成熟。

其一，关于创作主体修养，乾嘉诗论家均认识到学问的关键作用。传统诗学论及创作主体修养，大致有两种观念：一是强调后天道德境界的提高，如《孟子》“知言养气”说、韩愈“气盛言宜”说，他们认为既然诗品是人品的表现，道德修养自然是诗歌价值的决定因素。二是主张先天气质个性对诗品的决定因素，如曹丕“文以气为主”之论。从乾嘉诗论家对主体修养的论述来

^① 沈德潜：《唐诗别裁集》，上海古籍出版社1979年版，第3页。

看，他们都认为学问是提升诗艺的决定因素。一方面，道德境界只是诗歌创作的前提条件，优秀诗人必须广泛阅读前人作品，熟练掌握诗歌技巧，这些都离不开读书学习。另一方面，创作天分来自天赋，非人力所为，对多数人而言，通过读书提高能力比较切实可行。因此，重视学问成为乾嘉诗学的共识。如沈德潜《许双渠〈抱山吟〉序》云：“古人无不学之诗。李太白旷世逸才也，而其始读书匡山，至十有九年；杜少陵自言所得云：‘读书破万卷，下笔如有神。’知古人所以神明其业者，未有不从强学而得者也。自严沧浪有‘诗有别才，非关学也’之语，而误用其说，遂以空疏鄙倍之辞时形简帙，而原本载籍者罕焉。其去诗道日以远矣，故诗虽超诣之难，而尤不根柢于学之足患。”^①以天分著称的袁枚同样重视学问，其云：“后之人未有不学古人而能为诗者也。然而善学者，得鱼忘筌；不善学者，刻舟求剑。”^②钱大昕《瓯北集序》云：“夫唯有绝人之才，有过人之趣，有兼人之学，乃能奄有古人之长，而不袭古人之貌，然后可以卓然自成为一大家，今于耘菰先生见之矣。”^③也把学问视为大家的基础。可以看出，乾嘉诗论家对创作主体修养的论述已经不再拘泥于人品或天分，不约而同地强调学问。

其二，关于诗歌表现领域，传统观念认为“诗言志”，受此影响，钟嵘《诗品》对以说理为主的玄言诗、刻画景物的山水诗有所排斥，严羽《沧浪诗话》也对诗歌议论说理持否定意见。乾嘉时期，在认同诗歌抒情本质的前提下，乾嘉诗论家并不排斥说理、叙事、摹景、咏物诗，大大拓展了诗歌的表现领域。他们虽然强调诗歌创作中学问的重要作用，但已经意识到诗歌和学术的明显区别，如沈德潜《汪茶圃诗序》云：“作诗谓可废学，持严仪卿‘诗有别才’之说而误用之者也。而反其说者，又谓诗之为道，全在征实，于是融洽贯穿之弗讲，而剿猎僻书，纂组繁缛以夸奥博，若人挟类书一部，即可以诗人自

① 沈德潜著，潘务正、李言编辑点校：《沈德潜诗文集》第三册《归愚文钞》卷十三，人民文学出版社2011年版，第1344页。

② 袁枚著，顾学颉校点：《随园诗话》卷二，人民文学出版社1982年版，第49页。

③ 钱大昕撰，吕友仁校点：《潜研堂集》文集卷二十六，上海古籍出版社2009年版，第439页。

诂者。究之驳杂支离，锢其灵明，愈征实用愈无所得。”^①诗歌创作离不开学问，但重在表现性情。浙派诗人同样意识到两者的区别，杭世骏《李太白集辑注序》云：“作者不易，笺疏家尤难。何也？作者以才为主，而辅之以学，兴到笔随，第抽其平日之腹笥，而纵横曼衍，以极其所至，不必沾沾獭祭也。为之笺与疏者，必语语核其指归而意象乃明，必字字还其根据而证佐乃确。”^②他认为要以诗人的态度从事诗歌创作，以学者的态度从事学术研究。包括被袁枚讥讽为“误把抄书当作诗”的翁方纲，当时已被好友钱载规劝：

七古仍以对为佳，又必以整为佳，不可专作长短句，此也要紧说话也。今已入妙境，有味之至。此后只要准绳浓郁，以情胜，则更妙矣。从前之作，可存者须即挨次存之。其有长序者，略节之，否则改为题下注。又有成题，诗后有一段记出者，此皆非本例，况亦不可烦言。诗所以不注而自明。不多注而易明者，为上。不得已而注，则亦不可多。^③

钱载在信中提醒翁方纲作诗要“以情胜”，诗歌题目不宜过长，不要依靠注释使诗意彰显。可见，在重情的前提下，乾嘉诗论家对诗歌本质的理解更加具有开放性。因此，一度被前代诗学视为“异端”的齐梁诗、宫体诗、山水诗、以叙事见长的新乐府、西昆体等作品，在乾嘉时期重新获得关注。

其三，复古与革新的统一。传统诗学虽然强调复古与创新统一，但就某一时期而言，往往是偏重于一端。乾嘉诗论家既重视对古代典范的学习，又提倡个人面目的彰显，较好做到了复古与革新的统一。袁枚《续诗品》独标“著我”一目，云：“不学古人，法无一可。竟似古人，何处著我？字字古有，言言古无。吐故吸新，其庶几乎？孟学孔子，孔学周公，三人文章，颇不相

① 沈德潜著，潘务正、李言编辑点校：《沈德潜诗文集》第三册《归愚文钞》卷十二，第1328页。

② 杭世骏：《道古堂文集》卷八，《续修四库全书》第1426册，第278页。

③ 潘中华：《钱载年谱》，南京师范大学2008年博士论文，第163页。

同。”^①强调诗歌要表达出自己的精神风貌，学古中要有创新。赵翼认为创新是诗歌发展的必然要求，《论诗》云：“满眼生机转化钧，天工人巧日争新。预支五百年新意，到了千年又觉陈”，“李杜诗篇万口传，至今已觉不新鲜。江山代有才人出，各领风骚数百年”。^②追求创新的精神跃然纸上。而格调派也并非向袁枚所批评的那样一味拟古，沈德潜《王东淑〈柳南诗草〉序》言：“夫诗道之坏，在性情境地之不同，而务期乎苟同。前明中叶，李献吉、何大复以复古倡率天下，天下靡然从风，家北地而户信阳。于是土菑文绣诟讪。当时咎学李、何者，并李、何而咎之。后济南、娄东绍述李、何，天下皆王、李也。公安、竟陵，掎击王、李，天下皆二袁、钟、谭也。”^③也批评那种师古不知变化的学诗方式。舒位在《乾嘉诗坛点将录》中为自己写的赞语中，也强调善于变化的重要性：“弃尔弓，折尔矢，高固王翦有如此，似我者拙，学我者死，一一击走十五子。”^④至于翁方纲，其倡导肌理说，一个重要的原因是他想在宗唐或宗宋之外探索出一条新的诗学道路，体现的仍是一种探索追求的进取精神。

二、古典诗歌经典体系的完美建构

由于学理批评的深入发展，乾嘉诗论家对“何为经典”做出了更加令人信服的回答，那些一度受到忽视的优秀作家作品在此期获得了应得的诗学地位，所建构的古典诗歌经典体系更加完美。

（一）古体诗经典体系的拓展

近体诗在唐代的定型是中国诗歌发展的分水岭，受其影响，唐代古体诗的

① 刘衍文、刘永翔合注：《袁枚续诗品详注》，上海书店出版社1993年版，第177页。

② 赵翼撰，曹光甫校点：《赵翼全集》第六册《瓯北集》卷二十八，凤凰出版社2009年版，第510页。

③ 沈德潜著，潘务正、李言编辑点校：《沈德潜诗文集》第三册《归愚文钞》卷十二，人民文学出版社2011年版，第1329—1330页。

④ 舒位：《乾嘉诗坛点将录》，《双梅影闇丛书》本，海南国际新闻出版中心1998年版，第344页。

创作已不同于汉、魏古诗，走上了人工声律的道路。^①历代诗论家关于古体诗的争论则是围绕唐代这种人工声律古体诗的诗学地位而展开的。

对五言古诗，明代诗学的主流观念是坚持汉、魏诗歌的正宗地位，否定唐代诗歌。如何景明《海叟集序》云：“盖诗虽盛称于唐，其好古者自陈子昂后，莫若李、杜二家。然二家歌行近体，诚有可法；而古作尚有离去者，犹未尽可法之也。故景明学歌行、近体有取于二家，旁及唐初、盛唐诸人；而古作必从汉、魏求之。”^②与此相关，李攀龙《古今诗删》也明确提出：“唐无五言古诗，而有其古诗。陈子昂以其古诗为古诗，弗取也。”^③随着明末以来对明七子极端复古主张的批评，乾嘉诗家很少再把五古经典局限于汉、魏古诗，而是认为阮籍、陶渊明及众多唐诗大家均堪称典范。在沈德潜《唐诗别裁集·凡例》中，可供师法的五言古诗最高典范包括三类：一是传统诗学所公认的汉魏作品，它们采用《诗经》比兴手法，具有比较深厚的社会政治内涵。汉魏之后，阮籍、陈子昂、张九龄、李白都属此类。二是陶渊明，其作虽对政治时事较少涉及，但在自然景物的描写之中透露作者高蹈于世的情怀，语言平淡但不乏警策，朴素之中见绮丽，唐代王维、孟浩然、韦应物、柳宗元属于此派。三是杜甫，杜诗多使用铺叙手法，以叙事见长，同时融入家国之感，完美地践行了诗歌的观风知政、讽谏上政的功能。

沈德潜对五古经典体系的建构并非个案，乾嘉众多诗人很少再把汉、魏五古视为唯一典范，而是承认不同时代的作品各有所长，主张兼容并取。如纪

① 陈伯海说：“唐代古体诗固然没有像近体诗那样建构出一套严整的格律，但它既然与近体共存共荣，就不能不受到近体诗声律的影响。这种影响又可以大别为两个方面：一是正面的影响，导致古体诗的律化运动；二是负面的影响，造成古体诗的反律化倾向。前者多用律句，骈散相间，平仄互转，产生和谐流畅的音韵节奏，称为‘入律的古风’，从‘四杰’、盛唐的歌行到元、白‘长庆体’多取这条路子；后者常用拗句，破偶为奇，平仄倒置，构成拗怒顿挫的声腔调门，叫做‘不入律古风’，杜甫、韩愈的长篇大章喜用此调。而不论是入律或不入律，是律化或反律化，它们共同表明：唐代古体诗在体制形式上已经不同于汉、魏古诗，它失去了那种自然的音节，走上了人工声律的道路。”（陈伯海：《唐诗学引论》，东方出版中心2007年版，第14页。）

② 何景明：《何大复集》卷三十四，中州古籍出版社1989年版，第595页。

③ 李攀龙：《沧溟先生集》卷十五，上海古籍出版社1992年版，第377页。

昀评王士禛《古诗选》云：“夫五言肇于汉氏，历代沿流，晋、宋、齐、梁，业已递变其体格。何以武德之后不容其音响少殊？使生于隋者，如侯夫人《怨词》之类，以正调而得存；生于唐者，如杜甫之流，亦以变声而见废。且王粲《七哀》何异杜甫之‘三别’？乃以生有先后，使诗有去留。揆以公心，亦何异李攀龙‘唐无五言古诗，而有其古诗’之说乎？”^①明确指出《古诗选》于唐代只选陈子昂、张九龄、李白、韦应物、柳宗元等五人过于偏狭，重蹈李攀龙覆辙。翁方纲也有类似论断，其《书李石桐重订主客图后二首》云：“五言古诗，汉魏以上区为高格，唐宋以下区为变格，此非知言者也。”^②承认唐宋五古的经典地位。

随着唐人五古地位的上升，之前不甚受重视的一些诗人的诗学地位大大提升。如王昶《舟中无事偶作论诗绝句四十六首》对江淹、徐陵、庾信、温子升、邢邵多有赞赏。赵文哲《媿雅堂诗话》云：“五言古，如《古诗十九首》及苏（武）、李（陵）‘河梁’诸作，犹是《三百篇》之遗，皆当熟读深思，然却规模不得。陈思王（植）首开风气，下如阮（籍）之《咏怀》、左（思）之《咏史》、郭（璞）之《游仙》以及二陆、三张之属，皆卓然大家，并宜讽诵，然其境诣，犹非初学所易津逮也。”^③接着又提及陶渊明、谢灵运、谢朓、颜延年、鲍照、江淹、何逊、庾信等众多诗人。

明代胡应麟在总结五古发展史时曾说：“五言盛于汉，畅于魏，衰于晋、宋，亡于齐、梁。”^④乾嘉诗家很少有人认同这种论断。一方面，陶渊明已被普遍视为足以与汉、魏并称的最高典范之一。另一方面，唐代五古的经典地位也成为共识，影响所及，六朝颜延年、江淹等曾被钟嵘《诗品》列为中品的诗家也受到关注，明七子所建构的五古经典体系得到了根本拓展。

① 永瑢等：《四库全书总目》卷一百九十四，中华书局1965年版，第1769页。

② 翁方纲：《复初斋文集》卷十八，《续修四库全书》第1455册，第532页。

③ 赵文哲：《媿雅堂别集》卷四，《四库未收书辑刊》第10辑第26册，第474页。

④ 胡应麟：《诗薮》内编卷二，上海古籍出版社1979年版，第22页。

明清诗学的主流观念是把歌行等同于七言古诗^①，一般认为曹丕《燕歌行》是第一首标准的七言古诗。之后，七言诗创作逐渐增多，如《玉台新咏》第九卷除部分四言诗、六言诗和不含七言的杂言诗外，其余都是七言诗，达74首。总体来看，七古在唐前的创作总量远远少于五古，它的创作高峰是唐代。

唐人七古根据声律的不同可分两个时期：初唐时期，四杰、刘希夷、张若虚等人讲究自然的声律；初唐之后，众多诗人的七古创作不可避免地走上了人工声律的道路。历代诗论家对七古的争论主要是围绕两个时期七古的地位高下而展开的。何景明《明月篇序》曰：

仆读杜子七言诗歌，爱其陈事切实，布辞沉着，鄙心窃效之，以为长篇圣于子美矣。既而，读汉魏以来歌诗及唐初四子者之所为。而反复之，则知汉魏固承三百篇之后，流风犹可征焉。而四子者虽工富丽，去古远甚，至其音节，往往可歌。乃知子美辞固沉着，而调失流转，虽成一家语，实则诗歌之变体也。夫诗本性情之发者也，其切而易见者，莫如夫妇之间。是以三百篇首乎雎鸠，六义首乎风。而汉魏作者，义关君臣、朋友，辞必托诸夫妇，以宣郁而达情焉。其旨远矣！由是观之，子美之诗，博涉世故，出入夫妇者常少，致兼雅颂，而风人之义或缺，此其调反在四子之下与？^②

何景明认为初唐七古虽“去古远甚，至其音节，往往可歌”，而杜甫七古“调失流转”，又事理填塞，相对于汉、魏以来的七古审美特征来说是变体，因此从高下价值评判来看，初唐七古其实是高于盛唐诸人的。此序可表明七子对七古体裁的经典论述，包括胡应麟在内的诸多诗论家均受此论影响，《诗

① 薛天纬指出，歌行始出乐府，宋人始将歌行与乐府相区分，并强调了歌行的“歌辞性诗题”，《文苑英华》还将一些不具有“歌辞性诗题”的七古纳入歌行。王世贞、胡应麟、胡震亨、许学夷等明人明确将歌行与七古视为一体，但吴讷与徐师曾却将歌行与七古相区别。至清代，将歌行等同于七古几乎成为论者的共识。（薛天纬：《唐代歌行论》，人民文学出版社2006年版，第460—473页。）

② 何景明：《何大复集》卷十四，中州古籍出版社1989年版，第210—211页。

藪》云：“《燕歌》初起魏文，实祖柏梁体，《白纻词》因之，皆平韵也。至梁元帝‘燕赵佳人本自多，辽东少妇学春歌。黄龙戍北花如锦，玄兔城头月似娥’，音调始协。萧子显、王子渊制作浸繁，但通章尚用平韵转声，七字成句，故读之犹未大畅。至王、杨诸子歌行，韵则平仄互换，句则三五错综，而又加以开合，传以神情，宏以风藻，七言之体，至是大备。”^①同样基于自然声律所带来的审美效果而对初唐七古加以推崇。

乾嘉诗家论七古时，很少单独以自然或人工的声律作为衡量标准，而是基于艺术风貌、情感内容等因素加以综合评判，在肯定各期作品各有所长的前提下，把盛唐七古树立为创作的最高典范。沈德潜《唐诗别裁集·凡例》云：

《大风》《柏梁》，七言权舆也。自时厥后，魏、宋之间，时多杰作，唐人出而变态极焉。初唐风调可歌，气格未上。至王、李、高、岑四家，驰骋有余，安详合度，为一体。李供奉鞭撻海岳，驱走风霆，非人力可及，为一体。杜工部沉雄激壮，奔放险幻，如万宝杂陈，千军竞逐，天地浑奥之气，至此尽泄，为一体。钱、刘以降，渐趋薄弱，韩文公拔出于贞元、元和间，蹕厉风发，又别为一体。七言楷式，称大备云。

沈德潜认为汉高祖《大风歌》和武帝《柏梁台诗》是七古的开始，至唐代才迎来七古创作的高峰。唐人七古由于艺术风貌的不同可以分为四类：王维、李颀、高适、岑参“安详合度”，李白才力标举，杜甫“沉雄激壮”，韩愈“蹕厉风发”，它们都堪称师法典范。初唐七古虽然如何景明所言，音节婉转可歌，但缺少雄浑的气势，不足以成为最高的典范。在沈德潜所建构的七古经典体系中，盛唐和韩愈被树立为最高典范，其他时期只是处于从属的地位。

赵文哲对七古典范的建构更加宽容，除了认同王维、李颀、李白、杜甫、韩愈的崇高地位外，他对晚唐李商隐及后代许多诗人均有接纳。《嫔雅堂诗话》云：

^① 胡应麟：《诗藪》内编卷三，上海古籍出版社1979年版，第46页。

李义山（商隐）《韩碑》一篇，格律俱妙，可为程序。

七古以盛唐人为极则，然尽其变，必极之宋人而后已，所谓变而不失其正者也。欧阳文忠（修）、王荆公（安石）皆称大家，而苏东坡（轼）尤变化不可方物。东坡本深于禅，即不作禅语，而拈来是道，皆从妙悟流出。陆放翁笔力雄独，词气悲壮，读之令人感慨。后人反学其七律，俱矣。后如元遗山（好问）、虞伯生（集），皆堪继美，然才力已弱。

有明七古，如刘伯温（基）之《二鬼》学唐之卢同、马异、刘叉，而才气十倍前人，然已稍诡于正矣。高季迪颇近太白，间学韩、苏，其清俊处如王谢子弟，健利处如幽并少年，洵属神品，同时吴中四杰惟张来仪（羽）七古足与季迪并驱。后如李东阳全学昌黎，稍伤平衍。李空同、何大复竟体杜陵，其顿挫断续擒纵处已得神髓，为有明一代之冠。徐昌谷（祯卿）规抚摩诘、东川，而逸气实近太白，亦堪鼎足。王元美（世贞）乐府千秋绝调，而七古颇放，可以无取。

本朝王渔洋七古全学韩、苏，稍嫌清薄，然无可瑕摘，究为初学所宜取法。朱竹垞初学盛唐，晚乃入宋，其才气突过渔洋。陈其年亦学韩、苏，较之渔洋，才似胜而所造较浅。梁药亭（佩兰）豪气未除，要非小才可及。吴汉槎（兆骞）学盛唐之王、李，而上或染指初唐四子，下或滥觞中唐元白，竟体精研，允堪程序。惜其集流传绝少，又未见于选本也。^①

赵文哲把晚唐李商隐《韩碑》视为典范，又认为宋代欧阳修、苏轼、陆游，明代刘基、高启、张羽、李东阳、李攀龙、何景明、徐祯卿，清代王士禛、朱彝尊、陈其年、梁佩兰、吴兆骞在七古创作中成就巨大，堪为典范。在他建构的七古经典体系中，既不再依据时代先后，又不再拘泥于声律的自然与人工，兼容并取的特点相当鲜明。

王昶也持同样论断，《示朱生林一》云：“七言古诗，变化多端。要以风

① 赵文哲：《嫔雅堂别集》卷四，《四库未收书辑刊》第10辑第26册，第476—477页。

檣阵马，行于盘旋屈曲中，而开阖顿挫，言之高下，声之长短，无不皆宜。此必将杜、韩、苏、陆、元遗山、高青邱、李空同、陈卧子及本朝王貽上、朱竹垞诸家，择而熟读，当自得之。”^①对宋、明、清众多诗家加以接纳。郑虎文《训士八则》论述得更加细密：

七言古，高祖《大风歌》、武帝《秋风辞》，其权舆也。宋之鲍照，唐之青莲，其先河后海也。工部沉雄顿挫，出没变化，无体不备，当时与为抗者，青莲一人而已。王摩诘、岑嘉州、高达夫，又其次也。若唐之退之，宋之永叔、介甫、东坡、鲁直，皆工部之云初也。北宋以后，若陆放翁、元遗山、虞伯生、高青邱，又东坡之云初也。学者以工部为宗主，以苏、韩为阶梯，而出入于诸家之间于以沿波讨源，则是非可不谬矣。^②

他虽然重申《大风歌》七古初始的地位，但认为七古的高峰是盛唐李白、杜甫两家。此外，王维、岑参、高适等盛唐诗人七古成就仅次于李、杜，韩愈、欧阳修、王安石、苏轼、黄庭坚继承杜甫，陆游、元好问、虞集、高启继承苏轼，都值得效法。可见，郑虎文对何景明独尊初唐的偏狭特加纠正，对历代七古创作的定位更加圆融。

综上所述，乾嘉诗家虽然沿袭明七子辨体思路，但他们不再机械地把时代先后与艺术高下等同起来，而是基于艺术风貌的细致辨析，对各家作品的诗学地位做出较为客观的定位。他们所推崇的五古、七古典范，已不再局限于汉、魏、初唐，而是拓展到盛唐以至元、明，转益多师、兼收并取的特征尤其鲜明。

（二）盛唐近体诗正宗地位的重新确立

传统诗学论及近体诗典范，以严羽影响最大。《沧浪诗话》云：“推原

① 王昶著，陈明洁、朱惠国、裴风顺点校：《春融堂集》卷六十八，上海文化出版社2013年版，第1130页。

② 郑虎文：《吾松阁集》卷四十，《四库未收书辑刊》第10辑第14册，第416页。