论初唐近体诗形成的宫廷文化属性

木 斋
(吉林大学 文学院,吉林 长春 130012)

摘要: 从对初唐宫廷诗文化属性的探讨,及近体诗格律化过程的分析可见,近体诗和词体诞生都有鲜明的宫廷文化特质。一向所说的词体产生于民间,既无古人之记载,也无实在之证据,只是个推测。它是一个世纪以来白话文学史观、平民文学、国民文学史观的意识形态支配学术的产物,需要给予反思和批判。

关键词: 初唐;宫廷诗;近体诗;文化属性
中图分类号: I206.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-579(2013)01-0059-08

On the Cultural Properties of the Court Poetry in the Modern Style during the Early Tang Dynasty

MU Zhai
(Jilin University, Changchun, Jilin 130012, China)

Abstract: The investigation into the cultural properties of court poetry during the early Tang Dynasty, and the analysis on developing processes of poetic rules and rhythm of modern style, all show that both poetry in modern style and Ci bear distinct cultural properties of court poetry. The consistent allegation that Ci comes from ordinary people has neither any ancient records nor dependable evidences. It is only a conjecture - a view from vernacular literary history, popular literature, and historical literary conception. And it is a product dominated by ideology, which should be rethought profoundly and criticized.

Key words: the early Tang Dynasty; court poetry; modern style poetry; cultural property

笔者曾论述词乐发生史的演进过程,及与音乐史相吻合的乐府歌诗演变史,认为从六朝清乐到隋代、初唐的燕乐,再到盛唐法曲兴盛之后的声乐盛行,词乐方面已基本完成了对词体发生的准备工作;就乐府歌诗而言,早在南朝梁武帝时就已经具备了雏形,到隋炀帝时代,得到了进一步的验证。这样,不论是从配乐歌辞的音乐角度,还是从长短不齐的外在歌辞形态,都具备了词体发生的条件。[1](p114-148) 尽管有声之乐的声乐史和有乐之声的歌辞史,两者都已经做好了诞生词体的孕育准备,但曲词何以不能在梁武帝,或者是隋炀帝手中诞生?这是由于作为曲词产生的一个重大因素,即曲词所借鉴的格律化的近体诗因素尚未准备完毕,万事俱备,唯欠东风。近体诗的最后形成、成熟,就是等待或说是催生曲词生命诞生的第三个要素。

收稿日期: 2012-11-12
基金项目: 国家社科基金一般规划项目"唐五代声诗曲词发生史"(项目编号:09BZW0041)
作者简介: 木 斋(1951-),男,北京人,吉林大学文学院教授、博士生导师,台湾中山大学中文系客座教授,中国词学会常务理事。主要研究方向为中国诗词史。

本文主要探讨初唐诗的宫廷文化性质及近体诗的形成过程,以论证曲词并非发生于民间,而产生于宫廷,其产生初期具有鲜明的宫廷文化特征;其产生时间在盛唐天宝年间,与近体诗的格律化过程密切相关。

一、初唐宫廷诗的兴盛及其特质

(一)"宫廷诗"概念辨析及初唐宫廷诗的兴盛

初唐诗坛,主要由宫廷内和宫廷外两大部分诗人构成,其中宫廷诗人和宫廷诗占据了主流地位。宫廷之外的诗人,以四杰和陈子昂为代表,虽然诗人数量少,但对初唐诗风向盛唐诗风的转型,却起着至关重要的作用。宫廷诗人的诗史使命,重在对于初唐诗歌本身的建树,而宫廷外诗人,则成为了由初唐宫廷诗向盛唐山水边塞诗转型的重要奠基者,换言之,初唐诗的本质属性是宫廷诗,而四杰和陈子昂的线索,却属于下一个时代。

初唐诗风,基本上延续梁陈宫体诗。宫体诗和宫廷诗,是两个有联系又有区别的概念。宫体诗的界说,众说纷纭,我们采纳闻一多先生的说法"宫体诗就是宫廷的,或以宫廷为中心的艳情诗,它是个有历史性的名词,所以严格的讲,宫体诗又当指以梁简文帝为太子时的东宫及陈后主、隋炀帝、唐太宗等几个宫廷为中心的艳情诗。"[2](p9) 可知,宫体诗是个特指,并且是与"艳情"密切相关的诗体概念。而宫廷诗以及由此生发而来的宫廷词,我们参用欧文先生的界说"'宫廷诗'这一术语,贴切地说明了诗歌的写作场合;我们这里运用这一术语松散地指一种时代风格,即公元五世纪后期,六世纪及七世纪宫廷成为中国诗歌活动中心的时代风格。"[3](p5) 简单说,宫廷诗、宫廷词,就是以宫廷为中心而写作出来的诗或词。换言之,这是一个松散的、广义的概念,以宫廷为中心而写作出来的诗、词,它们写作于宫廷,有着宫廷文化的氛围背景,体现了宫廷文化的风格,可视为宫廷诗、宫廷词。帝王、后妃、宫女、乐工、臣僚之作,当然是宫廷诗、宫廷词;而边将藩臣所写的为帝王拜寿应酬之作,虽然难以断定写作于宫廷,由于其内容和风格,有着浓郁的宫廷文化气息,亦应视为宫廷诗,或者宫廷词。

关于初唐诗中宫廷诗占据主流地位的问题,根据余恕诚先生的统计:

> 《全唐诗》中存有作品的初唐220多位作家,绝大部分是宫廷文臣、帝王、后妃。处在这个圈子之外的中下层文士,只有四杰和王绩、陈子昂、刘希夷等少数作家,仅占初唐诗人的十分之一左右。即便在这些人中,骆宾王亦曾为东台详正学士,陈子昂曾为麟台正字、右拾遗,杨炯曾为珠英学士。[4](p52)

这是初唐宫廷内外诗人的构成情况。

再从作品的构成情况来看,余恕诚先生也作出了量化分析,清编《全唐诗》自1卷至106卷,除去乐府诗和睿宗之后的帝王后妃之作、张九龄等属于盛唐诗人的作品之外,共存诗2444首。"这些诗中,奉和、应制、郊庙乐章,具宫廷色彩的咏物诗、乐府诗、帝王后妃挽歌,以及寓值、从驾、早朝、宫廷景物、美人歌舞、皇帝大臣宴赏、朝士交游之作,约1523首,余下不属宫廷范围的诗,仅921首。"[4](p52) 这一量化分析,充分说明了初唐宫廷诗的重要地位,也说明了初唐诗歌的总体性质。

宫廷诗构成了初唐诗的主体,并不意味着抹煞宫廷之外诗人的诗歌史地位。以四杰、陈子昂为代表的诗人,更多地体现出对于宫廷诗的批判态度和对盛唐诗风的奠基意义。但四杰和陈子昂原本皆为与宫廷有关的诗人,其人生经历的脱离宫廷,带来了对宫廷文化的疏离意识,并进而产生了对宫廷文化的批判,从而成为盛唐之音的先声。盛唐诗歌承接初唐宫廷文化而来,分别从两个方向承接:盛唐诗歌承接四杰、陈子昂而来,显示了对于宫廷文化的批判和背离,盛唐曲词的发生,却承接初唐的宫廷文化顺向而来,从而造成了曲词的发生,因此,曲词的产生,先天地刻下了宫廷文化的印记:女性特征、香软华贵。一直到以后柳永代表的市井歌词和苏东坡代表的士大夫词先后兴起,曲词的宫廷文化特质,才渐次消退。

初唐宫廷诗兴盛的原因,大抵可以归纳几点:

其一,帝王的率先垂范。初唐时代,其中一个令人惊异的现象,就是帝王不仅仅是一个时代的帝国统治者,而且是一个时代的诗歌写作和传播的中心所在。因此,初唐宫廷诗的第一个特点,就是帝王的

率先垂范。帝王对于诗歌的兴趣,已经不仅仅是爱好,而是达到了精通,或说是他们也同时是这个时代的主要诗人之一。唐太宗李世民,在位二十四年,天文秀发,沉丽高朗,有唐三百年风雅之盛,太宗为之先导。太宗诗与后来纯粹宫中之作有所不同,多有边塞之作,如《饮马长城窟行》,诗风刚劲雄奇;其怀旧述怀,如《经破薛举战地》:"昔年怀壮气,提戈初仗节";《过旧宅二首》其一:"一朝辞此地,四海遂为家",虽为帝王诗篇,仍多个人灵性。

高宗李治,在位三十四年,存诗八首,宫体诗特质逐渐显露,诗风开始细腻,如《九月九日》:"凤阙澄秋色,龙闱引夕凉。野净山气敛,林疏风露长。""凤阙"一联,以龙凤之类的字样点缀,带有宫廷气,但"野净"一联,则显示了对于六朝山水诗的继承,同时,也显示了近体诗对偶之美。

中宗李显,后改名哲,景龙中置修文馆学士,盛引词学之臣,从侍游宴。今存诗及联句诗七首。睿宗李旦,存诗一首。可知,初唐帝王,自太宗始,无一帝不是诗人,无一帝不喜爱诗歌。影响所及,连同后宫皇后,也喜爱写诗,太宗的长孙皇后,高宗的则天皇后皆有诗作(有学者对长孙皇后之作有所质疑,待考)。武则天多为乐府诗,存诗四十六首(其中有大臣代作)。上官婉儿(又称上官昭容),在初唐宫廷诗方面,贡献很大。她在中宗之后,大被信任,进拜昭容,劝帝侈大书馆,增广学士,引大臣名儒充选,对景龙文馆学士的兴盛以及宫廷诗的推向高潮,起到推波助澜的作用。同时,婉儿也成为了当时的权威评断者,也就是批评家,常常在诗酒宴会上定夺名次,对宫体诗的走向作出了一定的导引。她自身也参与创作,存诗三十二篇。偶对在经历上官体之后,在婉儿手中,更趋细密,她的作品也体现出宫体诗的宫廷特点,如《驾幸三会寺应制》,写于景龙二年十月三日,中有"驻跸怀千古,开襟望九州。四山缘塞合,二水夹城流。""驻跸"二字,使用帝王专门用语,点明了此诗为皇帝应制而作,"四山"一联,写三会寺一带的山水景致,既合于应制宫廷的高雅,又给予诗歌的审美表达提供了一定的空间。这就为后来王孟山水诗一派,提供了一片可以衔接天庭的空间。换言之,盛唐山水诗,虽然渊源于六朝山水,但初唐诗中的山水表现,更是盛唐山水诗的直接源头。

其二,宫廷文人学士集团的构成与衔接。在帝王后妃的率先垂范之下,宫廷重臣的诗歌写作,也就必然成为一种普遍现象。写诗在初唐时期,与其说是一个文学范畴的活动,毋宁说是一个政治行为,是以帝王宫室为中心的贵族阶层所特有的一种高雅活动。因此,诗歌的写作,是继续为贵族所垄断的事情,反言之,除了帝王后妃之外,宫廷重臣就成为了初唐时期的主要诗人。大臣的地位越高,其诗作可能也就数量越多,这个正比关系,是由大臣参与皇帝的诗酒宴会的活动的次数决定的,不用说一般平民,就是下层官员,由于难有机会参与这样的接近皇帝的文化活动,难以成为帝王宫廷的沙龙成员,也就难以有机会写作宫廷诗。

所以,初唐宫廷诗作者主要由一代代的文馆学士构成。文馆学士,就形成了初唐时期接近皇帝的政治中枢和文化沙龙。诗歌,这种最具有个性的文学形式,在初唐时期,就成为了与政治统治捆绑在一起的御用工具。根据罗时进先生的研究,初唐文坛实际上是由四代文馆学士相继主持局面,而四代人恰恰形成了四个学士集团,这就是开国初太宗朝文馆学士集团、高宗朝文馆学士集团、武后朝的珠英学士集团和中宗朝的景龙学士集团。[5](p4-5)

这样,初唐诗人就形成了以初唐帝王后妃和四代学士集团诗人主体,从诗歌的作者队伍上,确立了宫廷诗的基本属性。

其三,六朝诗风的影响与贵族文化的总体制约。初唐诗歌是承接梁陈隋的宫体诗而来的,换言之,梁、陈、隋、初唐,是一体的,再大一些来看,初唐文化是承接六朝贵族文化和宫廷文化的传统而来。贵族文化的一个特点,就是贵族对于文化的垄断性。不仅是贵族教育的垄断性,更为重要的是贵族沙龙成为一个时代的文化中心、文化焦点。尤其是诗歌写作,是各个时期文化中的文化,而唐代之前的帝王,尤为贵族中的贵族,因此,以帝王为中心的贵族诗歌沙龙,就成为了六朝隋唐的文化中心与诗歌写作传播中心。帝王的喜爱,宫廷的风尚,常常会成为这一个时代的审美追求。从萧纲、萧绎、陈后主、隋炀帝到唐太宗、玄宗,无不如此,这些帝王不仅是一个时代的政治中心,而且是一个时代文化沙龙的座主,一个时

代诗坛的领袖,他们的文学趣味、审美倾向,以帝王之尊,影响时代,并风靡而为时尚。这种情况,到了赵宋时代,就不复存在,并非宋代没有艺术型、诗人型的帝王,仁宗好词,甚至曾经每饭必听柳词,神宗喜欢苏词,徽宗更是一位可与玄宗相比的全面型艺术家,但在他们周围,似乎都没有形成一个富有影响力的文学集团。其根本原因在于自宋代始,中国才真正开始形成了以科举为基础的士大夫文人社会。从诗歌美学的角度来看,贵族文化的总体特质,与中国儒家传统文化的结合,就产生了中国"诗言志"的传统。"诗言志"不仅规定了诗歌的政治属性,而且将诗歌作为了政治伦理教化的中心和灵魂,遂使历代帝王宫廷,将诗歌的写作和传播,提升到了教化人伦、安邦定国的经国之大业的高度,诗歌成为了政治。

(二)初唐宫廷诗的特质

概括而言,初唐宫廷诗的特质主要有以下几点:

1、初唐宫廷诗的题材属性:宫廷诗和宫廷词,就其题材属性来说,具有两大特性,一是政治性,这是由中国宫廷特有的儒家文化"诗言志"的基本观念决定的,由此而下,诗词中的儒道释思想在作品中的阐发,都属于此类;二是艳科性,这是由宫廷具有的享乐文化所决定的。前者常常是宫廷的外廷文化,意即皇帝面对廷臣时候的产物;后者常常是内廷文化,即皇帝在内廷与宫人近臣的私宴产物。前者从诗歌美学来说,是"诗言志"的体现,后者则是"诗缘情而绮靡"的体现。

2、初唐宫廷诗的应制特点:既然是宫廷诗,当然具备宫廷文化的特点。首先是写作缘起,帝王本身的写作,常常还会有感物起兴的意思,而侍宴大臣的赓和之作,往往并非是个人的遭际哀怨,而是随同帝王出游侍宴的应景应酬之作。因此,奉和应制诗占据初唐诗歌作品的绝大多数。关于初唐时代诗歌的应制诗性质,杨慎《升庵诗话》卷八记载:

唐自贞观至景龙,诗人之作,尽是应制。命题既同,体制复一,其绮绘有余而微乏韵度。[6](p787)

据罗时进先生统计,《全唐诗》共录许敬宗诗二十七首,其中奉和应制诗二十首;李适诗十七首,其中奉和应制诗十二首;武平一诗十五首,其中奉和应制诗十二首;李乂诗四十三首,其中奉和应制诗二十九首;刘宪存诗二十六首,二十四首为奉和应制诗。还有一大批文馆学士存诗各在十首之下,而所存全都是应制诗就更突出了。[5](p12) 又如罗宗强先生所论"初唐的第一个三十年,并无特别值得称道的诗人,许多诗作者都是朝廷重臣,如长孙无忌、魏征、褚亮、李百药、马周、虞世南、许敬宗、杨师道、上官仪等人,他们的大部分作品,明显地接受了南朝诗风的影响。"他们写的大量应制、奉和诗,就特别突出地反映了这一点。[7](p4)

3、初唐宫廷诗对诗体艺术形式的建树:由于大臣所写诗作,多为台阁体之作,内容大多没有个性,读之终篇,不知所云,但却辞藻华美,多使用高雅得体的字样或是典故点缀其间,新兴的永明声律之美,上官体的偶对之美,都是宫廷诗争相竞逐的审美焦点。沈宋近体诗的最后成型,并形成风气,与初唐近体诗关系密切,或者打个比方说:近体诗的艺术形式生命,珠胎暗结于齐梁永明,怀胎十月在梁陈宫体,一朝分娩于初唐宫廷。因此,梁陈宫体诗和初唐宫廷诗,对于近体诗的形成,具有母体和摇篮的地位。

4、初唐宫廷诗的入乐:蜕变的源头和渠道是多重的,首先是应制诗本身的入乐。应制诗中的大多数,并没有入乐的殊荣,仅有其中的佼佼者,才有可能被选入御制乐曲。可知,初唐宫廷诗与乐府声诗,并非互相没有关联的两大体系,宫廷诗写得好,才有可能被选入配曲,就成为了声诗乐府。

5、山水诗形式的中介:盛唐山水诗当然渊源于六朝山水,但其中经过了初唐宫廷山水的媒介。山水题材,也同样能够吻合于宫廷文化高雅典重的氛围,初唐宫体诗的山水景物,毕竟笼罩着皇室宫廷的华贵气息,并非真正心灵契合的山水审美,因此,多为宫廷画卷一般的客观描摹,如许敬宗《奉和圣制登三台言志应制》:"妙管含秦凤,仙姿丽斗牛",《奉和过慈恩寺应制》:"云楣将叶并,风牖送花来";虞世南《侍宴归雁堂》:"竹开霜后翠,梅动雪前香"。可以说,盛唐山水诗,也同样是结胎于六朝山水而孕育于初唐宫廷,并吻合于盛唐新的精神风尚变化而来。

6、女性题材之消长:初唐宫廷诗的题材,以山水、出游、宫廷建筑、侍宴、咏物、边塞、节令等为主,女性题材的所谓淫靡之作,在初唐并非特质。传统所认为的,"人人眼角里是淫荡"、"人人心中怀着鬼

胎”[2](p9-10)的所谓初唐宫廷诗的淫靡，实际上是对初唐诗的误读。误读的根源，就在于将“从梁简文帝当太子到唐太宗晏驾中间一段时期，正是谢朓已死，陈子昂未生之间”视为了一个时期，并且，认为这是一个“为人诟病的时期”，[2](p9)这就将梁陈宫体诗与初唐宫廷诗视为了一个没有区别的时期。实际上，笔者上述的题材，才是初唐宫廷诗的主流题材。这些题材是帝王生活情趣的表现，而非诗人的个人生活表达，带有了初唐宫廷生活的共性。有鉴于齐梁宫体诗的淫靡，初唐宫廷诗很少有脂粉气。根据余恕诚先生统计：在初唐 1523 首诗中，大约有 90 首左右是带有魏征所批判的“清辞巧制，止乎衽席之间；雕琢蔓藻，思极闺闱之内”的作品，其中大约有 9 首可能带有色情暗示性，但也表现得较为典雅含蓄，如杨师道的《初宵看婚》：“洛城花烛动，戚里画新蛾。隐扇羞应惯，含情愁已多。轻啼湿红粉，微睇转横波。更笑巫山曲，空传暮雨过。”像这样的诗作，在初唐宫廷诗作中，已经是凤毛麟角，并不多见，而且表达得比较含蓄。杨师道还有一首《咏舞》：“二八如回雪，三春类早花。分行向烛转，一种逐风斜。”以精炼的四句诗来描写舞女舞姿之美，也是初唐宫体诗中较少见的。而这类题材的写作空间，就留给了稍晚些兴起的小词。杨师道入唐之后，尚桂阳公主，为当朝驸马，这也可能是他的诗作中较为特殊的拥有几首女性题材之作的一个原因。

这一点，也隐含了词体将会从诗体中分道而出、独立而行的必然趋势。因为，女性题材是宫廷文化的本质特征之一，特别是一旦进入内廷文化之中，女性艳科属性的题材，是帝王后宫必不可少的审美对象和愉悦情结。因此，从高宗后期到中宗景龙时期，以及玄宗天宝之后的时期，这种内廷享乐文化的需要，就必然地引发了词体的分娩落地，而中晚唐时代的末世情结，就更进一步催化了词体的艳科特质的发展和定型。因此，就题材而言，唐词也同样与初唐宫体诗有着密切的关联，虽然它表现出来的是一种反向的关系。

7、咏物诗也同样得到了发展：咏物诗在六朝时代，由于齐梁宫体诗的淫靡风气，咏物渐次引至吟咏女性及带有色情色彩的风尚。初唐时代，咏物诗则成为赞美、箴规之类带有政治意味的主题及个人咏怀作品的表现方式，其源头乃在于比兴。

李白之后，花间体产生于西蜀宫廷，南唐体产生于南唐宫廷，同样是宫廷文化的产物，此三者连缀成线，正说明了唐五代词为宫廷词的本质属性，而这一属性，正源于初唐宫廷诗。

二、近体诗的格律化进程

近体诗的起始时间一般都认为是起于初唐，如清人赵执信《谈龙录》说“古今体之分，成于沈、宋，开元、天宝间，或未之尊也。”[8](p310)也有断在齐梁时期或是梁陈时期的，明代徐师曾《文体明辨》说“按律诗者，梁、陈以下声律对偶之诗也。……梁、陈诸家，渐多俪句，虽名‘古诗’，实堕‘律体’。”将近体诗的发端，断在了梁、陈。两种说法之所以都可以成立，是因为有两种体式的近体诗：永明体以及梁陈诗人理论上的和创作上的近体诗，尚非唐人之近体诗，这是第一个层面意义上的近体诗。①

南朝近体诗与唐人近体诗，虽然要求不一样，但其追求格律的精神，在本质上却是一致的。谢灵运和永明体以来的六朝诗，可以视为古典时期格律化的第一种表现形态。永明体诗人，运用汉语音韵声律作诗，且其理论和实践对于格律方面的要求甚为严格“若前有浮声，则后需切响。一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异”，而且要区别“清浊”，“不可增减”：“约等文皆用宫商，以平上去入为四声，以此制韵，不可增减。”（《南齐书·陆厥传》）故永明体时代的典型诗句，往往是每个字之间的浮声、切响之间的切换，如谢朓的“余霞散成绮，澄江静如练”（《晚登三山还望京邑》），除了两句首字之外，其余皆为“平仄平仄”的关系。如此频繁琐细的平仄变换，他们自己本身也难以实现，于是出现了譬如“天际识归舟，云中辨江树”（《之宣城郡出新林浦向板桥》）这样的一句为永明体（平平仄平仄），一句为唐诗近体的景况（前句合于唐诗近体），更出现了“鱼戏新荷动，鸟散余花落”（《游东田》）这样不仅大体合于唐诗

① “两种体式的近体诗”指的是永明体及梁陈近体诗为第一种，唐近体为第二种。永明体乃为梁陈近体诗之理论及创作先驱。

近体之平仄(两句皆为仄仄平平仄),而且是较为工整的对偶句。

近体诗的形成,与初唐宫廷诗的兴盛有着密切的关系。初唐宫廷诗大体可分为三个阶段,近体格律的诸因素,也正在这三个阶段中渐次走向成形。

其一,以李世民为中心的第一代宫廷诗人。初唐第一代宫廷诗人,主要以李世民、虞世南等为中心。李世民的文艺观,含有似乎对立的两个方面:一方面,就李世民的个人人生经历来说,他有着长时间的征战生活,因此,边塞的诗歌题材和刚健恢弘的诗歌境界,开启了此后的盛唐之音;另一方面,李世民对于南朝文化是倾心向往的,同时,诗本体的发展,也在客观上要求诗歌追求声律之美、情色之美等。因此,李世民的诗歌作品,也体现了这二元的对立,但这两者之间,毕竟以前者为主体,其原因是:宫廷诗人一般来说,视角比较狭隘,但由于李世民的生活并不局限于宫廷,因此,他或写"骑敛原尘静,戈回岭日收"(《冬狩》)的冬日出猎,或写春日之际"披襟眺沧海"(《春日望海》)的登临远眺,或写"水花翻照树,堤兰倒插波"(《临洛水》)临水吟咏,或写"重峦俯渭水,碧嶂插遥天"(《望终南山》)之望山,这种山水景物的画面感,似乎已经开了盛唐王孟一派的先河。

李世民与虞世南等虽为君臣,但由于是开国君臣,因此,比起高宗之后的宫廷创作来说,他们的诗歌写作较少宫廷诗的富贵典雅,而多了几分个人的真实情感,多了几分性灵才气。

咏物诗在李世民这里,成功地实现了由六朝以女性为歌咏对象的宫体诗,向初唐较为刚健疏朗的宫廷诗的转型。如《咏风》,既写出"拂林花乱彩,响谷鸟分声"的贵族山水雅趣,也写出"劳歌大风曲,威加四海清"的帝王心胸。

李世民的五言诗,可视为由齐梁向初唐近体诗发展的一个中间环节。全诗字数的整炼,对偶的广泛运用,乃至声律的和谐,都有一定的贡献。再如《仪鸾殿早秋》:

寒惊蓟门叶,秋发小山枝。松阴背日转,竹影避风移。提壶菊花岸,高兴芙蓉池。欲知凉气早,巢空燕不窥。[9](p9)

全诗八句,除了结尾两句,其余六句皆为对偶。声律方面,此诗已经注意到几个方面:一是出句尾字基本为仄音,对句基本以平声押韵;二是中间两联基本对仗。粘对方面还没有做到,说明近体诗发展到唐太宗手中,还没有讲究这一原则。此一类诗作,如《咏风》、《咏雨》、《咏雪》、《赋得百日半西山》、《赋得樱桃》、《赋得浮桥》、《月晦》等都是八句诗作,对偶工整。

其二,上官仪代表的龙朔变体。上官仪(? -664),高宗时官至三品西台侍郎,名噪一时,其诗绮错婉媚,有"上官体"之称。上官仪提出"六对""八对"之说,在刘勰提出的"事对"、"言对"、"正对"、"反对"之外,又增加"叠韵对"、"双声对"等,将原先限于词义的对偶扩大到字音和句法之对,也注意到联句的整体意象的配置,如《入朝洛堤步月》:

脉脉广川流,驱马历长洲。鹊飞山月曙,蝉噪野风秋。[9](p512)

此诗似乎看不出来是宫廷诗,但看刘悚《隋唐嘉话》记载此诗的写作背景,就不难理解此诗的宫廷气派。唐高宗"承贞观之后,天下无事。仪独持国政。尝凌晨入朝,巡洛水堤,步月徐辔",即兴吟咏了这首诗。当时一起等候入朝的官僚们,觉得"音韵清亮","望之犹神仙焉",可知这诗是上官仪为宰相时所作,诗写在东都洛阳皇城外等候入宫朝见时的景物和情怀。寥寥二十字,不只是"音韵清亮",谐律上口,而且巧于构思,善于用事。缘情体物,婉转绮错成文,韵度飘扬,雍容典雅,在诗歌演进历史上,上承李百药、虞世南,下开文章四友和沈、宋。

其三,文章四友和沈、宋时期。初唐宫廷诗的第三个阶段,就是文章四友和沈宋代表的阶段。这个阶段有两个重要特点:一,这个阶段是近体诗格律的形成阶段;二,初唐后期,特别是景龙时期,宫廷中盛行著辞歌舞。

杜审言、李峤与苏味道、崔融并称"文章四友",他们是与四杰同时或稍后的初唐诗人,都是由进士及第而受到重用的士人作家,与沈、宋共同奠定了近体诗的成型。四友中,以杜审言最有诗才,胡应麟《诗薮》言:"初唐无七言律,五言亦未超然,二体之妙,杜审言实为首倡。"[10](p67)其现存 28 首五言律,除

一首失粘外，其余的已经完全合于近体诗的粘式律。

五言的定型，最后是由宋之问、沈佺期完成的。沈、宋是武后时期代表性的台阁诗人，其台阁身份和宫廷生活，决定了他们的诗歌写作在诗律方面讲究研练，如元稹所说“唐兴，官学大振，……沈、宋之流，研练精切，稳顺声势，谓之律诗。”(《唐故工部员外郎杜君墓系铭序》出处) 这是最早关于“律诗”定名的记载，沈、宋之称，也就成为律诗定型的标志。粘对规则的完成意义重大，它不仅完成了由永明体的四声律到唐诗平仄律的过渡，有益于识记和掌握运用之方便，而且，具有推导和连类而及的作用，是一种可以推而广之的声律法则。在五言律趋于定型之后，杜、李、沈、宋等人，即成功地将这种法则应用到七言律体之中，于中宗景龙年间完成了七言律诗体式的定型。

从音律对仗方面，据学者考证，如果将那些只具有“对”的规则，而不具有“粘”的规则的五言八行体诗称为“对式律”；将那些既有对又有粘，但粘对规则不够严整的五言八句诗体称为“粘对混合律”；将那些具备严整粘对律规则的称为“粘式律”的话，初唐初期的虞世南等的合律程度平均仅在 11% 左右(虞世南为 0%，王绩 27%，褚亮 10%，李百药 11%，李世民为 11%)。初唐中期，上官仪诗从《全唐诗》所收录的 20 首来看，仅有五言八行诗 6 首，其中对式律 2 首，粘对混合律 4 首，另有五排 3 首，没有一首完全合律；到初唐晚期诗人，方才将近体诗的五律形式正式定型。其中王勃 89 首，[①]五言八行体诗 31 首，粘式律 9 首，占五言八行体诗的 29%，另有五排 5 首，粘式律 1 首；刘希夷 35 首，多为古体诗，其中五言八行体诗 5 首，粘式律 4 首，另有五排 7 首，粘式律 4 首，其五律、五排合律度为 67%；骆宾王 130 首，五言八行体诗 68 首，粘式律 22 首，占 32%；卢兆邻 105 首，多七言歌行，五言八行体诗 34 首，粘式律占 18%，另有五排 27 首，粘式律 1 首；陈子昂 128 首，五言八行体诗 32 首，粘式律 9 首，占 28%，另有五排 24 首，其中粘式律 24 首；杨炯 33 首，其中五言八行体诗 14 首，均为粘式律，另有五排 14 首，其中粘式律 6 首，五律五排综合的合律度为 71%；稍后的“文章四友”及沈、宋等，总体合律度及近体诗化的程度更高：苏味道 16 首，均为近体诗，其中五言八行体诗 9 首，粘式律 4 首，粘对混合律 5 首，另有五排 6 首，粘式律 4 首，综合合律度为 53%；崔融的综合合律度为 70%；李峤 209 首，五律 164 首，粘式律 144 首，占 88%，五排 20 首，其中粘式律 12 首，综合合律度为 85%；宋之问 198 首，五律 85 首，粘式律 76 首，占 89%，另有 41 首五排，粘式律 28 首，综合合律度达到 83%；沈佺期 156 首，五律 66 首，粘式律 58 首，占 88%，另有五排 36 首，其中粘式律 29 首，综合合律度为 85%；杜审言 43 首，除两首古风外均为近体，其中五律 28 首，粘式律 27 首，占 96%，另有五排 7 首，其中粘式律 6 首，综合合律度为 94%。[11]

从以上的量化分析来看，可以作出几点结论：一是若说“古今体之分，成于沈、宋”，大体不差，到杜审言，则已经几乎完全合于后来定型的近体诗规则了，而沈、宋之前的初唐三个时期，呈现了渐进近体格律的特征；二是五排在初唐时期有着一定的地位，所举诗人，大体都有五排之作，说明了五排这种对偶过剩的诗体，在格律诗初起的初唐时代，是受到重视的，以后会有一个渐次淘汰的过程。

以上所论，是近体诗外在的声律方面的渐进历程，同时，近体诗也存在着内在形式，即表达方式方面的渐进历程。

近体诗的表达方法，在谢灵运时代并没有形成。就句式结构而言，在谢灵运时代，就已经开始了由传统线型结构向新兴的对仗性结构的转型。陶渊明有诗“先师有遗训，忧道不忧贫”，这就是一种典型的线性结构，上下句之间是一种前后承续的关系，“忧道不忧贫”是“先师有遗训”的具体内容，它展示了或者时间的，或者因果的，或者动宾的关系。总之，它是散文式的、口语式的自然关系，而非对仗关系、跳跃关系。谢灵运的“池塘生春草，园柳变鸣禽”，之所以被后人激赏，主要原因就在于它是较早地在对仗性结构中所展示的古典美。大谢之诗，已经开始了句式之间的对偶，于是，出现了名章迥句，处处间起，丽典新声，络绎奔会的盛况，“野旷沙岸净，天高秋月明”(《初去郡》) 之类的对偶句已经不胜枚举。但大谢诗的总体结构，仍然是一种线型结构。有学者说“从南朝到唐代，诗歌艺术最重要的发展就是不

① 以下诗人诗作数量均据《全唐诗》所统计。

断探索完美的表现形式,努力创造纯净明朗而又内蕴丰厚的诗境。”大谢诗还是“依着事件、思绪或两者交杂的线索,从头到尾一一道来”,“起因、过程、结论,都是不可缺少的”。到了小谢时候,已经注意到“将必要的叙述融化在景物描写中”。永明体尚无八句一首的格律篇制,诗本体逐渐采纳八句一首的格律篇制,不仅仅是由于八句一首是均衡的完美整体,首尾两联的自由和中间两联的严格的对偶句之间的均衡,而且更为重要的是,由于它是一种纯粹的诗体,是高度形式化的诗型,“它也自然而然地消解了过去诗歌中常见的诗意连绵承接而下的线型结构”,[12] 并且自然而然地实现了诗歌的凝练化、纯诗化。对偶与对仗性结构,都与山水诗的题材形式有密切关系,从这一点来说,唐人近体诗格律的最后定型,是在山水诗中得到最后实现的。考察山水诗的演进过程,有利于我们理解唐代诗歌是怎样由宫廷而走向自然山水的,这一变革必然地给盛唐的宫廷文化带来了诗歌与歌诗创作的空缺,从而为词体的发生带来了契机。

从上述对初唐宫廷诗文化属性的探讨,及近体诗格律化过程的分析可见,词体诞生有鲜明的宫廷文化特质。一向所说的词体产生于民间,既无古人之记载,也无实在之证据,只是个推测。它是一个世纪以来白话文学史观、平民文学、国民文学史观的意识形态支配学术的产物,需要给予反思和批判。

参考文献:

[1] 木 斋. 曲词发生史 [M]. 北京: 光明日报出版社,2011.
[2] 闻一多. 唐诗杂论·宫体诗的自赎 [M]. 上海: 上海古籍出版社,1998.
[3] 宇文所安. 初唐诗 [M]. 北京: 三联书店,2004.
[4] 余恕诚. 唐诗风貌 [M]. 合肥: 安徽大学出版社,2005.
[5] 罗时进. 唐诗演进论 [M]. 南京: 江苏古籍出版社,2001.
[6] 丁福保. 历代诗话续编 [M]. 北京: 中华书局,1983.
[7] 罗宗强. 唐诗小史 [M]. 天津: 百花文艺出版社,2008.
[8] 赵执信. 谈龙录 [A]. 清诗话 [M]. 上海: 上海古籍出版社,1963.
[9] 全唐诗(第一册) [M]. 北京: 中华书局,1999.
[10] 胡应麟. 诗薮 [M]. 上海: 上海古籍出版社,1958.
[11] 韩成武,陈菁怡. 杜审言与五律、五排声律的定型 [J]. 中国古代近代文学研究,2003,(6).
[12] 骆玉明. 壅塞的清除——南朝到唐代诗歌艺术的发展一题 [J]. 中国古代近代文学研究,2003,(9).

(责任编辑: 张立荣)