



木斋◎著

曲词 发生史续

HISTORY OF QUCI' S
EVOLUTION' SEQUEL

中国文史出版社



木 斋◎著

曲词 发生史续

OF QUCI' S
ON' SEQUEL

中国文史出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

曲词发生史续 / 木斋著. —北京: 中国文史出版社, 2013. 7

ISBN 978-7-5034-4147-9

I. ①曲… II. ①木… III. ①词曲史—中国—古代
IV. ①I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 172102 号

责任编辑: 罗 英 贾志远

出版发行: 中国文史出版社

网 址: www.wenshipress.com

社 址: 北京市西城区太平桥大街 23 号 邮编: 100811

电 话: 010-66173572 66168268 66192736 (发行部)

传 真: 010-66192703

印 装: 北京天正元印务有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 170mm × 240mm 1/16

印 张: 14.5

字 数: 230 千字

版 次: 2014 年 1 月北京第 1 版

印 次: 2014 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 45.00 元

文史版图书, 版权所有, 侵权必究。

文史版图书, 印装错误可与发行部联系退换。

力辟旧说,为词的起源、发展开辟 全新境界

马兴荣

词的起源是词学研究的基本理论问题,也是词学研究的热门问题。从宋代王灼的《碧鸡漫志》起到现当代许多词学家都有论说。我早年从刘尧民先生学词,对刘先生主张的词的起源不是突变,而是一个长期的进程,它是汉魏以来的诗歌长期进化的结果,是诗与音乐由冲突到接近,到融合的结果。使诗在形式和系统都达到融合的是燕乐。印象很深。后来陆续对燕乐、对敦煌曲子词有所接触,感到谈词的起源,还必须注意民间词。这也就是说,我认为词起源于燕乐与民间词。这在拙著《词学综论》中已有论述。

去年十月华东师范大学第四次举办国际词学讨论会,在会上碰到好几年没有见面的木斋先生,他谈起他对词的新看法。会后不久他就寄来他的新著《唐五代声诗曲词发生史》稿,通读一遍,深感这部书稿观点非常鲜明。

木斋确认词起源于宫廷,而不是起源于民间,时间是盛唐天宝初年。正由于词起源于宫廷,整个唐五代曲词的本质属性都是宫廷文化的产物。李白词、花间词、南唐词正是盛唐宫廷、西蜀宫廷、南唐宫廷三大宫廷文化的产物。并以为影响词体发生的音乐因素不是以胡乐为主的燕乐,而是经过法曲变革之后所形成的清乐(吴声西曲)为主体,以声乐曲为本质属性,以内宴、家宴演唱为主要形式的音乐品类。认为曲词在发生史阶段,主要是一种江南文化的产物。江南文化中小巧艳丽等特点,构建成为曲词发生时代的基本特质。认为敦煌曲子词既非早于李白之作,也非主要

是民间之作。同时认为唐五代词以后,以柳永为标志,才发生了曲词市井化的变革,随后发生了士大夫群体对曲词形式改造的运动,即张先、晏、欧、苏东坡对伶工之词、市井俗词的改造,从此,词这种形式才真正成为士大夫的词,诗人的词。木斋先生在多年积累的基础上以超人的才识,力辟旧说,为词的起源、发展开辟了一个全新的境界,很值得词学界的朋友们(包括我)深思、探讨。

木斋年富力强,功力扎实,识见敏锐,深望在此书基础上继续钻研下去,为词学作出新的贡献。

2010年8月27日

于沪西丽娃河畔忆叩泸斋

论据无可置疑 词体源于宫廷

刘崇德

木斋先生《曲词发生史》书成，嘱为之序，允予一席之地略摭浅见。前拙著《燕乐新说》刊行后，多次接到木斋先生探讨词乐与词体起源的电话，多获教正，知其于此学当有突破。故颇欲其高论卓识公诸同好。后读其《古诗十九首与建安文学研究》一书，深深叹服其高屋建瓴之架构，摆落旧说、颠覆积习的胆识，亦为木斋先生完成汉魏六朝乐府史论的一次飞跃而备感鼓舞。于是，益加欲其一纵健笔，再申高论，在词学研究领域更辟一新境界。

接到木斋先生书稿，一气读过，确有柳暗花明之感。书题为《唐五代声诗曲词发生史》，其中心则是探讨词体起源发生之过程。近百年来关于词体及其起源，可谓丛论胜说，界石林立。一涉词乐，又大多于误区盲点中摸象扞烛。拙著《燕乐新说》虽探词曲之源于燕乐声乐化、娱乐化的曲子，然仅止于就乐论乐。木斋先生此书则以穿透历史的眼力，过人之才识，综观词乐与词体。近辨法曲清乐于“消费”“功能”之间，远溯法曲乃魏晋宫廷清乐之流亚，继又深察“艳体”与齐梁南朝宫体之关系，以无可置疑的论据驱去笼罩在词体起源上所谓民间文学说这一“怪物”，明确提出“词体非源于民间，而起源于宫廷”，“词非源于燕乐胡乐，而是新兴声乐曲子的产物”，而这一新兴声乐则是由魏晋宫廷清乐发展而成的法曲，“宫廷”“女性”则是曲子的禀赋本貌。书中又将曲子的写作追溯到盛唐，论述了李白对曲子的写作对词体发生的奠基到中晚唐曲辞《花间集》的体格流行，进一步申明词体与帝王宫廷的关系，探讨曲辞，即词体从宫廷

向民间的转移,指出其本为唐宫廷文化的产物,随后,才由帝王宫廷向外转移,渐次进入到一般士大夫阶层和青楼北里,成为一种市民文化。秦楼楚馆实为词曲播散之地,而非其源。此说一出,不仅词体起源发生这一千古之谜得以破解,而且,词体本质何以为“艳科”,“以清切浅丽为宗”“要眇宜修”自然明朗矣。

前面提到木斋先生强调曲子之乐即词乐为法曲,不是以胡乐为主的燕乐,不为无据。除书中所言,倘证之今乐,如昆曲为宋元词曲遗存之话本,其主奏为曲笛,即A调笛,以A为黄钟(王季烈先生于此有考订,见拙著《燕乐新说》)日本古律黄钟亦为A,盖传自唐前清乐。昆曲自称为梨园法曲。(见叶堂《纳书楹曲谱·自序》)可见以法曲谓词曲之乐,由来已久。李白《菩萨蛮》《忆秦娥》二词真伪的争论,也已近一个世纪,詹锳先生以“无征不信”的态度,认为此二词并非李白所作。作为詹锳弟子,本人亦一直持此论,故《燕乐新说》论词乐断自中唐。然此一争论既已成为词体起源发生史的瓶颈,必须正视,亦必须摒弃门户之见。十年前在武汉一见李昌集先生,即达成于此停止争论,先暂定(传为)李白所作,今后待有新发现、新成果,再作确定的共识。今木斋先生此书对所及文献的梳理与考辨,以及盛唐时期曲词宫廷性质的揭示,已使这一疑案大白天下,仅差一步之隔,吾辈勉之。

2010年5月15日津门南郭书屋

目 录

CONTENTS

第一章 初唐诗的宫廷诗属性与近体格律的渐次形成	1
第一节 概说	1
第二节 初唐宫廷诗的特质和兴盛	3
第三节 近体诗的格律化进程	10
第二章 论初唐乐府与曲词发生的关系	16
第一节 概说	16
第二节 初唐乐府诗的去声乐化现象	18
第三节 七言歌行在初唐的盛行	25
第三章 盛唐诗风的觉醒与李白对词体形式的创制	31
第一节 盛唐诗风的觉醒	31
第二节 李白对词体形式的创制	36
第四章 敦煌曲词的产生时间和阶层属性	45
第一节 概说	45
第二节 李白词与敦煌词之间的时间关系	47
第三节 关于《云谣集》可能的产生时间	52
第四节 从《破阵乐》到《破阵子》的变化看敦煌词的产生时间	55

第五节 从《云谣集》看敦煌词的阶层属性 58

第六节 本章的初步结论 63

第五章 佛经讲唱及俗文化在中唐的兴起与曲词兴盛关系 65

第一节 概说 65

第二节 中唐俗文化的兴起 67

第三节 元和后期佛教的兴盛与俗讲的兴起 80

第六章 关于晚唐五代曲词兴盛原因的思考 83

第一节 时代的原因 83

第二节 曲词的声乐歌舞表演之原因 88

第三节 诗歌史演变之原因 89

第七章 韦庄的情爱词及温韦的异同 94

第一节 概说 94

第二节 韦庄生平 96

第三节 韦庄入蜀之前的曲词写作 98

第四节 韦庄入蜀之后的曲词写作 104

第五节 韦庄体:温韦的趋同与趋异 110

第八章 花间对词体发生史的确证 117

第一节 花间词产生的原因及其意义 117

第二节 皇甫松声诗曲词写作的发生史意义 124

第三节 和凝代表的北方曲词写作 126

第四节 孙光宪 135

第五节 西蜀五代词人群体 139

第九章 南唐后主词:终结与转型 152

第一节 概说 152

第二节 后主词产生的原因	153
第三节 后主前期的宫廷词	160
第四节 后期所形成的体制	165
第五节 后主词的词史意义	169
第十章 王国维“伶工之词”反思·····	172
第十一章 唐代乐舞制度变革与曲词起源发生的关系 ·····	183
第一节 唐代音乐体制从宫廷下移的过程	184
第二节 关于民间词及敦煌曲词可能兴起的时间	191
第三节 从清代学者词学研究看曲词发生史问题	199
参考文献 ·····	204

第一章

初唐诗的宫廷诗属性与近体格律的渐次形成

第一节 概说

笔者在拙作《曲词发生史》中,已经论述了:

1. 词乐发生史的演进过程,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,词乐方面已经基本完成了对词体发生的准备工作。

2. 论述了与音乐史相互吻合的乐府歌诗演变史。从乐府歌诗的视角来看,其实,早就在南朝梁武帝时代就已经具备了雏形,到隋炀帝时代,得到了进一步的验证——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,都已经具备了词体发生的条件。

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,曲词何以不能在梁武帝,或者是隋炀帝手中诞生?这是由于,作为曲词的一个重大因素,即借鉴曲词进行格律化的近体诗因素,尚未准备完毕。万事俱备,唯欠东风。这近体诗的最后形成、成熟,就是等待或说是催生曲词生命诞生的第三个要素。

因此,本章主要以近体诗的简要形成史为基本讨论对象,特别是探讨初盛唐期间,在曲词发生的前夜,近体诗的演变和成熟历程。具体而言,主要论述以下几个问题:

1. 首先论述初唐诗歌的宫廷文化性质。词体的发生追随近体诗而来,同

样延续着初唐诗歌的宫廷文化性质。曲词并非发生于民间。

2. 初唐诗歌与近体诗格律形成的过程。这一点,虽然学术界已经不乏论述,但本书稿欲要说明这种格律之与以后词体形成的律化的关系,因此,还需要对此给予特别的阐发。

3. 论述盛唐初期的声诗传唱与词体发生的关系等。

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的地位。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。

初唐诗坛,基本上是延续着梁陈宫体诗下来的。宫体诗和宫廷诗,是两个有所联系、同时又有所区别的概念。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。”^①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。”^②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,当然被视为宫廷诗、宫廷词。宫廷帝王、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

① 闻一多著《唐诗杂论·宫体诗的自赎》,上海古籍出版社1998年版,第9页。

② 宇文所安著《初唐诗》,三联书店2004年版,第5页。

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。^①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。”^②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宫廷之份子,其人生经历的脱离宫廷,带来了对宫廷文化的疏离意识,并进而带来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,先天地刻下了宫廷文化的印记胎痕——女性特征、香软华贵。一直到以后柳永代表的市井歌词(柳词亦可说是香软,但并非华贵,市井歌词在某些方面效法了宫廷风格,而又融合了市民情调)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。

第二节 初唐宫廷诗的特质和兴盛

概括而言,初唐宫廷诗的特质和贡献主要有:

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,具有鲜

① 余恕诚著《唐诗风貌》,安徽大学出版社 2005 年版,第 52 页。

② 余恕诚著《唐诗风貌》,安徽大学出版社 2005 年版,第 52 页。

明的两大特性,一是它的政治性,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,宫廷诗词中的儒道释思想在作品中的阐发,都属于此类;二是它的艳科性,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,常常是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,当然就具备了宫廷文化的特点,首先就是写作的缘起——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,而是随同帝王的出游侍宴的应景应酬之作。因此,奉和应制占据了初唐诗歌作品中的绝大多数的诗题。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。^①

根据罗时进先生统计:“《全唐诗》共录许敬宗诗二十七首,其中奉和应制诗二十首;录李适诗十七首,其中奉和应制诗十二首;录武平一诗十五首,其中奉和应制诗十二首;录李义诗四十三首,其中奉和应制诗二十九首;而刘宪存诗二十六首,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。”^②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。”^③他们写的大量应制、奉和诗,就特别突出地反映了这一点。

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,所写内容大多没有个性,读之终篇,不知所云,但却辞藻华美,常使用高雅得体的字样或是典故点缀其间,如新兴的永明声律之美,上官体的偶对之美,

① 丁福保辑《历代诗话续编》,中华书局1983年版,第787页。

② 罗时进著《唐诗演进论》,江苏古籍出版社2001年版,第12页。

③ 罗宗强著《唐诗小史》,百花文艺出版社2008年版,第4页。

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,与初唐近体诗的关系密切,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. 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。山水的题材,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,并非真正的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。

5. 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”^①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,陈子昂未生之间一段时期”视为了一个时期,并且,认为这是一个“为人诟病的时期”,^②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。根据余恕诚先生的统计: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,思极闺闼之内”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

① 闻一多著《唐诗杂论·宫体诗的自赎》,上海古籍出版社 1998 年版,第 9-10 页。

② 闻一多著《唐诗杂论·宫体诗的自赎》,上海古籍出版社 1998 年版,第 9 页。

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，唐诗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。

6. 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，故咏物渐次引至吟咏女性及带有色情色彩的风尚，在初唐时代，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。虞世南的《蝉》为其中的佼佼者：虞世南（558？—638？），字伯施，越州余姚人，由南朝陈入隋，由隋入唐，早年师从徐陵，诗风轻绮，徐陵也称其创作“得己之意”，^①入唐之作，“一变新声，振复古道，实为唐世五言古诗之始。”（《唐诗续笺》，卷一，明刊本）诗如《蝉》：“垂绥委清露，流出疏桐。居高声自远，非是藉秋风。”

7. 初唐宫廷诗的入乐：蜕变的源头和渠道是多重的，首先就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。

8. 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。

初唐宫廷诗兴盛的原因，大抵可以归纳几点：

^① [后晋]刘昫撰《旧唐书》卷七十二，中华书局1975年版，第2565页。

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。^①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,而且达到了精通,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(《馆阁书目》:诗一卷,六十九首)。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;或写怀旧述怀,如《经破薛举战地》中“昔年怀壮气,提戈初仗节”,《过旧宅二首》其一中“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、特别是上官婉儿代作)。则天朝的上官婉儿(又称上官昭容),在初唐宫廷诗方面贡献很大,原因有三:

首先,婉儿在中宗之后大被信任,进拜昭容,劝帝修大书馆,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高潮,起到推波助澜的作用。其次,婉儿成为了当时权威的评断者,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。其三,婉儿自身的作品繁多,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,如《奉和圣制

① 这个特点并非初唐之所独有,文学的宫廷性自诗三百周公写作《周颂》即为开端。