

宫体诗一瞥

顾 农

一

所谓“宫体诗”是南朝梁的中后期以太子萧纲（503-551）为领军人物的一批诗人大力推行的新诗，一时声势很盛，几乎形成了一个运动。

萧纲从小就接受过很好的教育，他有两位老师，都是讲究诗歌创作“新变”的著名人物，这就是徐摛（字士秀，471-551）和庾肩吾（字子慎，487-551），他们都给了小王子萧纲极深的教育和熏陶。

徐摛写诗讲究三条：一是把南齐永明以来对于诗歌声律之美的追求推向极致，其作品的对仗平仄，同后来唐代的近体诗已经相当接近；二是用词华丽，五彩缤纷，并试用种种新的技巧；三是多作咏物之诗，纤细入微，大有宫廷气息。他在当时的影响很大，被认为是一代新风的开创者。年纪较轻的庾肩吾同样讲究新变，他追求声律之和谐与辞藻之丽靡略同于徐摛，而更注意描写景物，咏叹美女。徐摛和庾肩吾的新诗，以及他们的骈体文和辞赋，当时被称为“徐庾体”。他们的下一代徐陵（字孝穆，507-583）和庾信（字子山，513-581）稍后也在萧纲的东宫里任职，由于年龄同萧纲相近，来往也更多。他们继承并发展了父辈的文风，所谓“徐庾体”，也包括这两位诗二代。

在徐摛和庾肩吾熏陶下成长起来的萧纲不但地位高，水平也高，他把诗歌创作的新变进一步推向高潮，于是就出现了一个新词：“宫体”，所谓“宫”就是太子的东宫。“宫体”就是东宫体或太子体。“宫体”这个提法比“徐庾体”更简明，更响亮，后来也更流行。

萧纲充当太子的时候，萧梁王朝正处于全盛时期，父皇萧衍相当长寿，“五十年中，江表无事”（庾信《哀江南赋》），于是他就有条件充分地享受生活，同手下的文人一起大写其风花雪月、美女歌舞，同时致力于试验种种新的艺术技巧。萧衍注意调动一切思想文化资源来巩固王朝的统治，而萧纲思想比较解放，他认为为人要讲传统道德，而为文可以不受传统礼法的约束，文学创作在题材、写法、措辞等方面都可以胆子大一些，自由一些。他写诗喜欢大谈女人，举凡女性的身体、容貌、心理、器物……都在他关心的范围之内，成批地形之于歌咏。太子地位极高，虽有“监抚”之责，而实际上没有太多的具体政务^①，而东宫之内又聚集了大批美女，在这种环境和氛围中要走出一条“放荡”的写作路子来，实在是很自然的事情。

鲁迅先生在一篇讲演中说：“大凡要亡国的时候，皇帝无事，臣子谈谈女人，谈谈酒，像六朝的南朝，开国的时候，这些人便做诏令，做敕，做宣言，做电报，——做所谓皇皇大文。主人一到第二代就不忙了，于是臣子就帮闲”；他又说帮闲文学乃是“廊庙文学”亦即宫廷文学的一种，与帮忙文学很容易转换。“帮闲文学实在就是帮忙文学”^②。萧纲正是萧梁皇室的第二代，他的太子当得很悠闲，很自然地借诗歌以消闲，其臣下则以同样题材和写法的诗歌来帮闲，于是宫体诗就大大热闹起来了。

二

海外汉学家有一个很好的提法：“宫体诗实质是一种富于创造性的诗歌，为中国后来的诗人们开创了很多的可能性；它的主题则涵盖

① 萧梁太子被赋予监国抚军的责任，但梁武帝习惯于大权独揽，太子的任务一向不重，他如果管多了反而不妥。参见杨恩玉《萧梁政治制度考论稿》（中华书局2014年版）第一章第二节《萧梁太子监抚制》。

② 《集外集拾遗·帮忙文学与帮闲文学》，《鲁迅全集》第7卷，北京：人民文学出版社，1981年，第382-383页。

了贵族生活的方方面面。”^①在这方方面面之中，可以说有两大热点：一是女人以及与女人有关的种种，二是花花草草和优美的风景。前者主要写美女艳情，后者则主要写景咏物。即以萧纲为例，分别举出一首：

可怜称二八，逐节似飞鸿。悬胜河阳伎，与淮南同。
入行看履进，转面望鬟空。腕动茗华玉，衫随如意风。
上客何须起，啼鸟曲未终。

——《咏舞二首》其二

年还乐应满，春归思复生。桃含可怜紫，柳发断肠青。
落花随燕入，游丝带蝶惊。邯鄲歌管地，见许欲留情。

——《春日诗》

都没有任何社会政治方面的内容。“徐庾体”或曰“宫体”总是谢绝通常意义上的重大题材，只写上流社会的富贵生活和闲情雅兴。

萧纲有一个重要的观点：“立身之道，与文章异。立身先须谨重，文章且须放荡”（《诫当阳公大心书》）。所谓“放荡”指的是思想上可以不受传统的约束，写文章时，在题材、写法、措辞等方面都可以胆子大一些，自由一些。此说对于业已僵化的儒家诗教实在是一个有力的冲击。有这样一种另类的声音，对于诗歌的繁荣应当说益多于害。

当然，自由固然非常之好，可惜高层贵族的关心范围其实相当狭窄。所以用正统的眼光看去，这一派诗人的作品几乎没有多少社会意义。而按萧纲的意见，诗歌本来就可以不管什么社会意义，这样就势必会创造出一些虽美而不甚重要的作品来，并且很容易引来正人君子的严厉批评。

^① 孙康宜、宇文所安主编：《剑桥中国文学史》（上卷），刘倩等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2013年，第299页。

三

但是题材的狭隘和特别尚非宫体诗的决定性因素，描写贵族生活的作品古已有之，热衷于表现女性甚至写得比较“艳”一点的创作路径亦源远流长，例如很容易追溯到颇有点帮闲气的大作家宋玉；至于讲究声律，早先的永明体即以此为安身立命之本，而揣摩对仗的工稳巧妙，更是多少代诗人始终不懈的努力。

宫体诗不仅是上述两点在萧梁中期以后文坛形势下的整合和新变，他在艺术上还有“美、空、细、碎”四大特色，表现出新的眼光、新的手法和新的审美趣味。

一曰美。宫体诗人专门注意生活中美好的事物与形象，诸如美景、美人、美舞、美酒……，而对痛苦和丑陋的东西则避之唯恐不远。传统的儒家文艺思想固然也讲美，但总是将它置于“善”与“真”之下，诗歌的意义一向将教化放在第一位，即所谓“诗教”，而萧纲把这个旧基础给挖掉了。诗既不必载道言志，则形式（词藻、声调、形象）上的美必然去全力追求，诗人自己由此获得情绪上的荡漾，并用这样的作品让读者得到艺术上的享受。萧子显《南齐书·文学传论》说：“文章者，盖情性之风标，神明之律吕也，蕴思含毫，游心内运，放言落纸，气韵天成。莫不禀以生灵，迁乎爱嗜，机见殊门，赏悟纷杂。”用这几句话来概括宫体诗人的创作心理，似乎是非常恰当的。萧子显年辈较高（487~535），但同萧纲很谈得来，萧纲在东宫常请他宴饮，称为“异人”。

宫体诗对美的追求和表现，在在皆是，举萧纲的两首来看：

北窗朝向镜，锦帐复斜萦。娇羞不肯出，犹言妆未成。
散黛随眉广，燕脂逐脸生。试将持出众，定得可怜名。

——《美人晨妆诗》

初桃丽新采，照地吐其芳。枝间留紫燕，叶里发轻香。

飞花入露井，交干拂华堂。若映窗前柳，悬疑红粉妆。

——《咏初桃诗》

前一首形容美人梳妆未成不肯见人的娇羞之态，后者则如一幅色彩丰富的花鸟画，这些都是可以得到普遍肯定的人体美、自然美；而女性的化妆尤其是宫体诗最热门的诗料——把人造的美推向极致，正是宫体诗的本质特点之一。

二曰空。宫体诗人大抵是佛教徒，萧纲同他的父亲萧衍一样笃信佛教，所以他们一方面深爱生活中一切美好的东西，但玩物而不丧志，对美好的物和人持一种佛教式的“看破”，确认一切美好的存在都是空的，虚幻的，转眼即逝的。佛教本来是主张禁欲的，认为情欲特别是女性的情欲乃是不净的邪恶的，佛经里也写这种淫欲，为的是认识它的邪恶，远远地离开它。宫体诗之大写美色，也正是为了达此目的，其思路略近于鲁迅就自己的小说创作所说的“揭出病苦，引起疗救的注意”^①。鲁迅是要揭发出社会的变态和国民性的弱点，而宫体诗则要揭发美女横陈之可爱和可怕，借以表达佛教的哲理。

所以宫体诗最喜欢写美女的舞姿，这无非是因为这里种种美好的姿态都是转瞬即逝的，如萧纲《咏舞》、刘孝仪《和咏舞诗》《又和咏舞》、何敬容《咏舞诗》等，无不如此，都是写在舞蹈过程中始终变化的姿态、动作、表情、气味和音乐，一切都是过程，没有任何稳定的东西。这正是表达佛教一再强调的如梦幻泡影的世界观。

萧纲又有一组专门发挥佛教之“空”观的诗，题作《十空六首》，诗中说一切皆如水中月、镜中花，终归一无所有。由此可知宫体诗中津津有味地加以描写的美景、美人、美舞、美酒……从根本上来说都是“不实”的东西，信佛者必须认清“实相”，了悟“真如”。

^① 《南腔北调集·我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》第4卷，北京：人民文学出版社，1981年，第512页。

三曰细。宫体诗人热衷于对人体特别是女性人体作近距离的仔细观察，对自然景物也是如此，不知疲倦地对物象之外形、色彩、光影做过细的描绘。例如萧纲《纳凉》诗云：

斜日晚骛骛，池塘生半阴。避暑高梧侧，轻风时入襟。
落花还就影，惊蝉乍失林。游鱼吹水沫，神蔡上荷心。
翠竹垂秋采，丹枣映疏砧。无劳夜游曲，寄此托微吟。

南朝的首都建康（今江苏南京）夏天往往持续高温，所以此时在首都的诗人作品中多有苦暑、避暑、纳凉一类题目。萧纲这首诗写夏夜乘凉时所见：落花就影，惊蝉失林，游鱼吹沫，小龟爬上了荷叶……一一加以描写。作者观察细致入微，琢句琐细纤巧。在一个很小的世界里把神经打磨得特别敏锐——这既是萧纲的路子，也是宫体诗人共同的特色。

萧纲非常注意雕章琢句，以表达其观察之深入细致，名句如“叶密鸟飞碍，风轻花落迟”（《折杨柳》）、“窗阴随影度，水色带风移”（《餞别》）、“渍枝花觉重，湿鸟羽飞迟”（《赋得入阶雨》）……无不精细入微。花枝是承接花朵的，花朵受雨变重，对此花枝已有感觉——这其实乃是诗人一种十分纤细的感受。后来杜甫的诗句“晓看红湿处，花重锦官城”（《春夜喜雨》），大约是从这里得到了启发。后一句“湿鸟羽飞迟”也是雨天常见的情形，而萧纲的形容非常简洁入神。

这种细写乃是宫体诗人共同的爱好，并且往往放射到其他题材的诗里去。例如萧子云有《落日郡西斋望海山》诗云：

渔舟暮出浦，汉女采莲归。夕云向山合，水鸟望田飞。
蝉鸣早秋至，蕙草无芳菲。故隐天山北，梦想日依依。

作者选取傍晚景观中的几个小镜头来细写：渔舟出浦，少女采莲，

小鸟群飞，秋蝉吟唱，到处一片生机勃勃；最后说到自己无聊的官场生涯，那是只能靠做梦来打发日子的，诗兴突然跌落，见出诗人的个性。全诗平易流畅，基本不用典故，清新生动，琅琅上口。

萧子云曾经担任过晋安王萧纲手下的文学，是宫体诗早期的参加者之一。中大通三年（531）萧纲被立为太子后，他出为贞威将军、临川内史，这虽然是升迁了，却要走出首都。萧纲在《与萧临川书》中表达过恋恋不舍之情，而子云也对于充当地方官毫无兴趣，此意亦见于这首诗中。

又如刘孝绰的《太子湫落日望水》诗云：

川平落日迴，落照满川涨。复此沦波地，派别引沮漳。
耿耿流长脉，熠熠动微光。寒鸟逐查漾，饥鸛拂浪翔。
临泛自多美，况乃还故乡。榜人夜理楫，櫂女暗成妆。
欲待春江曙，争途向洛阳。

全诗写傍晚时的水边景色，落日照川，微光浮动，水鸟追逐着波浪翱翔，船工们整理舟楫，船妇则在暗淡的光线里草草梳妆——他们正在做准备工作，明天一早就开船去洛阳了。诗句平易切实，充满了民间生活的情趣，而其细描的手法，得益于他先前宫体诗方面的训练。

细描有时能出佳句，例如明少遐有一残佳句道：“灯花寒不结”，其全诗已佚，仅余此句（见《酉阳杂俎》卷十二），而确实精彩。以灯花不结来形容寒冷，虽想落天外而在情理之中——过低的气温逼得灯芯作彻底的燃烧，否则它就不能存活，然而这样也只能让它自己尽快烧尽。

四曰碎。宫体诗人在作品中多做碎片式的描写，不讲究一气贯注、浑成圆融，所涉及的诸多物象之间未必有多少内在的联系，“务为精密，褻积细微”（钟嵘《诗品·序》）。宫体诗中景与情之间亦多有跳跃，又喜欢安排一种人意料的戏谑式结尾，更让作品显得相当细碎而不

成系统。

在诗歌承担着教化作用的时候，它总是会清晰而连贯地叙事写景或者说理，而宫体诗是排斥教化的，所以朦胧和断裂就是被允许的，甚至是值得提倡的，唯其如此，它的外观往往会呈现出碎片化的倾向。例如庾肩吾的诗《奉和春夜应令》：

春牖对芳洲，珠帘新上钩。烧香知夜漏，刻烛验更筹。
天禽下北阁，织女入西楼。月皎疑非夜，林疏似更秋。
水光悬荡壁，山翠下添流。讵假西园讌，无劳飞盖游。

春天月夜的景色在诗人笔下显得极其柔和娟秀，芳洲、春牖、珠帘、熏香、疏林、流水……种种碎片拼凑出园林宫殿里的一派富贵气象。诗人的感知力在玲珑剔透的小天地里显得格外敏锐，不少宫体实以此种纤弱琐细式的并列为其特色。诗末提到“西园讌”“飞盖游”则是应令体诗难免要用的语词，文学侍从的身份也就此和盘托出。

再看萧纲著名的《临高台》^①：

高台半行云，望望高不极。草树无参差，山河同一色。
仿佛洛阳道，道远难别识。玉阶故情人，情来共相忆。

全诗迳写本题，开头两句写该台之高，接下来从侧面加以描写，说登此台后所见山河、草树都失去了差别，五六两句说这种无差别正同洛阳大道从远处看几乎全无差别的一样。最后两句忽然提起过去的情人，“情来共相忆”一句与上文不尽相应，而诗人的落脚点恰恰在此：台阶太高，上下相去甚远，虽然是有情人也只好隔阶相视。这种蛇足

^① 此诗见于《文苑英华》卷二一〇、《乐府诗集》卷十八，但《玉台新咏》卷七录入此诗却题作梁武帝萧衍，其详待考。萧衍早年的诗相当艳丽，上台当了皇帝以后此调不弹久矣，而他的少作其实可以说正是宫体的先驱。

式的碎片把前文的气势完全给冲垮了，显得不尴不尬。

碎片化的写法自有其表现力，而一旦处理不好，也很容易穿帮，或雷同、单一。

宫体诗的上述种种特色，极大地丰富了诗人的审美经验和表现手法，对此后中国诗歌的进一步发展特别是唐代诗歌的大繁荣，做出了重要的准备。唐人零星地向梁陈宫体诗学习的例子不胜枚举，而李贺可以说是全面学习南朝的，李商隐、温庭筠沿此继进，宫体余风在晚唐大放异彩。

四

为了寻求“宫体”的历史依据，扩大其影响，萧纲安排徐陵特别编了一本以女性和艳情为主要内容的诗歌选本《玉台新咏》（或称《玉台集》），此事约在中大通六年（534），或其前后即中大通四年（532）至大同元年（535）之间，正是萧纲进入东宫，主持风雅的时候^①。此书所选，皆为“艳歌”（徐陵《玉台新咏序》）；唐人刘肃在《大唐新语》卷三《公直第五》中称：“先是梁简文帝为太子，好作艳诗，境内化之，浸以成俗，谓之‘宫体’。晚年改作，追之不及，乃令徐陵撰《玉台集》以大其体。”此说大约是事出有因，而查有出入，编这本书的时间当不在萧纲的晚年，而且萧纲晚年也未见得就有什么觉今是而昨非的意思。所谓“以大其体”似乎应当理解成为他所倡导的宫体诗运动进一步做宣传造舆论而已。此书中所选萧纲的诗作甚多，完全是所谓宫体。徐陵本人对女性题材并不怎么热衷，如果没有太子的授意，作为一位文学侍从是不大可能别出心裁地来编这样一本诗歌选本的。

值得注意的是，“艳歌”的提法还表明《玉台新咏》所选作品与音乐的密切关系。徐陵在《玉台新咏序》中写道：“弟兄协律，生小

^① 参见沈玉成《宫体诗和〈玉台新咏〉》，《文学遗产》1988年第6期；傅刚《〈玉台新咏〉编纂时间再讨论》，《北京大学学报》（哲社版）2002年第3期。

学歌；少长河阳，由来能舞；琵琶新曲，无待石崇；箜篌杂引，非关曹植。传鼓瑟于杨家，得吹箫于秦女。至若宠闻长乐，陈后知而不平；画出天仙，阉氏览而遥妒。至如东邻巧笑，来侍寝于更衣；西子微颦，得横陈于甲帐。陪游馥娑，骋纤腰于《结风》；长乐鸳鸯，奏新声于度曲……但往世名篇，当今巧制，分诸麟阁，散在鸿都。不藉篇章，无由披览。于是燃脂暝写，弄笔晨书，撰录艳歌，凡为十卷。曾无参于雅颂，亦靡滥于风人。”可见编这部集子的具体目的是为了便于宫中人度曲演唱，同时也便于她们观览。所以后来唐朝人李康成继承徐陵的事业，新编《玉台后集》时，就在序言中更明确地写道：“昔陵在梁世，父子俱事东朝，特见优遇。时承平好文，雅尚宫体，故采西汉以来所著乐府艳诗，以备讽览。”正是由于这前后两部诗选都是歌辞的总集，所以在晁公武的目录专著《郡斋读书志》中，《玉台新咏》与《乐府诗集》《古乐府》等并列，收入乐类之中，又在著录《玉台后集》时说：“唐李康成采梁萧子范迄唐张赴二百九人所著乐府歌诗六百七十首，以续陵编。”

既然内容是艳诗，又要能唱，所以徐陵在为宫体张大其体的时候，也选取了若干过去的歌谣和乐府诗中涉及妇女、爱情、婚姻、家庭的作品，其中颇有现在看上去并不能算“艳”而相当优秀的篇什，此中最大的贡献是首先录入了伟大的乐府名篇《孔雀东南飞》。但是这些作品并非《玉台新咏》的主体，作为主流的还是萧纲及其周围文人的宫体诗。

《玉台新咏》在保存前代文学文献方面的贡献是毋庸置疑的（详见《四库全书总目·集部·总集类一》关于《玉台新咏》的提要），但就其编选的初衷而言，它乃是宫体诗运动的一个组成部分，它所保存的文献最主要的还是梁代的大量宫体诗，人们从中可以看到这一派诗人的审美趣味和他们在诗艺上深入细腻的追求。

不过《玉台新咏》仍然产生过深远的影响，其中最引人注目的就是晚唐五代的曲子词选本《花间集》，明确表明是继承了玉台的传统。

花间词几乎全然是宫体诗的升级版^①。

五

宫体诗在萧纲当太子期间显得非常繁荣，侯景之乱一度打断了它的发展；陈梁易代以后，其风未泯，到后主陈叔宝的时代，更形成空前绝后的高潮，简直是泛滥成灾。

陈叔宝其人以高度的腐朽著称。他当太子的时候即已大力网罗江总等一批文士，沉醉于艳诗美酒之中。到他上台的时候，国家的情形已经很不好，而他毫无励精图治的意思。当时陈家王朝内部军阀割据的局面没有得到根本改变，国土面积是南朝最小的，周隋禅代以后，隋文帝杨坚对陈一时没有采取什么行动，外交姿态甚至显得很客气，陈叔宝便觉得天下太平无事，放手享乐。史称：“后主愈骄，不虞外难，荒于酒食，不恤政事，左右嬖佞珥貂者五十人，妇人美服巧态以从者千余人，常使张贵妃、孔贵人等八人夹坐，江总、孔范等十人预宴，号曰‘狎客’。先令八妇人襞采笺，制五言诗，十客一时继和，迟则罚酒，君臣酣饮，从夕达旦，以此为常。而盛修宫室，无时休止。税江税市，征取百端。刑罚酷滥，牢狱常满。”（《南史·陈本纪下》）

后主陈叔宝率领着他手下那一帮垮掉的一代寻欢作乐，他本人“耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵，尤重声乐”（《隋书·音乐志下》）。史称陈叔宝“每引宾客对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士同狎客共赋新诗，互相赠答，采其尤艳丽者，以为曲词，被以新声，选宫女有容色者以千百数，令习而歌之，分部迭进，持以相乐。其曲有《玉树后庭花》《临春乐》等，大旨所归，皆美张贵妃、孔贵嫔之容色也”。当时江总、孔范以及陈暄、陈叔达、袁叔、王瑳、陈褒、沈攸、王仪等一批“狎客”整天围绕着张丽华等美女大唱其赞歌，他们的领军人物就是今上陈叔宝。

^① 参见顾农《〈花间集〉的意义》，《天中学刊》2015年第4期。

试举一点他们的作品来看——

丽宇芳林对高阁，新妆艳质本倾城。

映户娇凝乍不进，出帷含态笑相迎。

妖姬脸似花含露，玉树流光照后庭。

——陈叔宝《玉树后庭花》

腊月正月早惊春，众花未发梅花新。

可怜芬芳临玉台，朝攀晚折还复开。

长安少年多轻薄，两两共唱梅花落。

满酌金卮催玉柱，落梅树下宜歌舞。

金谷万株连绮甍，梅花密处藏娇莺。

桃李佳人欲相照，摘叶牵花来并笑。

杨柳青青楼上轻，梅花色白雪中明。

横笛短箫凄复切，谁知柏梁声不绝。

——江总《梅花落》

美酒、鲜花、妖姬、歌舞……一切都那样美丽而华艳，诗人们沉迷于其中不能自拔，内心深处又颇有些为欢几何的感伤。诗当然还是美的，普通文人唱唱这样的流行歌曲自无可，但陈朝的宫廷里拿这样的东西当作主旋律，弥漫着腐败的空气，那么这样的政权除了走向衰败和灭亡之外，自不配有更好的命运。

六

陈王朝覆灭，中国重新归于统一，政治格局变化很大，而宫体仍然风行。隋炀帝就是一位重要而有成就的宫体诗人^①，唐太宗那样的

① 参见顾农《诗人隋炀帝》，《书屋》2011年第5期。

一代英主，写起诗来也还大有宫体的流风余韵。

在初唐诗坛上最能代表“宫体”余脉的是高官诗人上官仪（608？~664）。美国著名汉学家宇文所安（Stepfen Owen）就这位诗人的创作写道：

上官仪的作品是这一时期宫廷诗的代表。根据现存的二十首诗，上官仪完全属于宫廷传统，但是他的精妙雅致使得他获得了以其名字命名的风格称号——“上官体”，成为第一个获得此类称号的唐代诗人。……上官仪的才能最明显地表现在处理对联上，传统上他确实被认为提出了对联的六种和八种分类。……上官仪的诗有时显示出对自然小景及直观景象各种要素间的微妙联系的敏感。这位诗歌巧匠能够观察和描写它们，但他无法如同盛唐最伟大的诗人那样在全诗的浑融境界中深化它们。^①

《旧唐书》本传说，上官仪“工五言，好以绮错婉媚为本，仪既显贵，故当时颇有学其体者，时人谓之上官体”。“上官体”无非就是初唐时代的“宫体”。上官仪对声律和谐的不懈追求，也是继承了老一代“宫体”诗人的事业，其直接的后继者就是新一代诗坛领军、近体诗的奠基人物沈佺期与宋之问。

“徐庾体”——“宫体”——“上官体”一脉相承，风靡文坛一百五十年之久。直到陈子昂出来大声疾呼地加以反对，才渐渐归于衰歇。可以划入宫体诗派的这一批处在社会顶层的诗人，在艺术上对美的追求和探索，为此后盛唐诗歌的大繁荣做出了重要的准备。明朝人胡应麟早就说过：“梁陈诸子，有大造于唐者也。唐之首创也，以梁陈启其端也。”（《诗薮》外编卷二）所谓“梁陈诸子”，主要正是指宫体诗派中的人物。

① 《初唐诗》，贾晋华译，北京：生活·读书·新知三联书店，2004年，第57-59页。