

中华美学的唐诗品格

陈望衡

摘要 唐诗及唐朝诗学塑造了中华美学的主要精神、核心理论和基本品位,包括中国美学“教美合一”的审美宗旨、“哲美合一”的审美范式、“以诗性为本”的审美品位、“崇骨尚气”的审美品格。“骨”与“气”指昂扬向上的生命精神,在唐诗中最为突出的生命精神是天地气概、国家意识、重义贵情、自信乐观、豪放雄强。这些精神因唐诗的审美力量而影响到全社会,成为中华民族最可宝贵的传统。唐诗和唐朝诗学以其巨大的影响力,影响甚至培育着其他的艺术。唐诗和唐朝诗学对其他艺术的深层次影响,不仅奠定了中国艺术以诗为灵魂的传统,而且奠定了中国审美意识以诗为旗帜的传统,深刻而广泛地影响着中华民族的生活方式与审美观念。

关键词 司空图;唐诗;唐朝诗学;审美宗旨;审美本体;审美范式;诗性品位

中图分类号 B83-05;I222.742 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2020)04-0045-12

基金项目 国家社会科学基金重点项目(11AZD053)

关于唐诗的价值,学术界早有定论:它是中国古代诗歌空前绝后的高峰。唐诗不仅是中国诗歌的代表、典范,而且是唐朝文化的标志。但是,它对中华美学理论及精神的构建意义如何,它对中华民族文化性格的塑造有何价值,似乎还没有引起人们的重视。在笔者看来,孕育于史前、奠基于先秦、成长于两汉魏晋南北朝的中华美学到唐代才长成参天大树,开出最为灿烂的花朵,可以说,是唐诗及唐朝诗学构建了中华美学的主要精神、核心理论和基本品位。唐诗和唐朝诗学对其他艺术的深层次影响,不仅奠定了中国艺术以诗为灵魂的传统,而且奠定了中国审美意识以诗为旗帜的传统,深刻而广泛地影响着中华民族的生活方式与审美观念。中国诗歌的优良传统虽然不是唐代建立的,却是在唐代稳定、成熟乃至强大的。毫无疑问,唐诗是中华民族精神的乳浆,是唐诗及唐朝诗学参与构建了中华民族的光辉品格。

一、唐诗和唐朝诗学与中华美学“教美合一”的审美宗旨

中华民族有很好的诗歌传统。一般将此传统追溯到《诗经》和《楚辞》。《诗经》产生于春秋之际,是孔子亲自整理的一部诗歌集,其《国风》原为民歌。那就是说,在《诗经》成书以前就有诸多的诗在民间流传了。周朝有采诗的制度,朝廷派人去民间搜集诗歌,名之曰“采风”。周朝廷通过这种方式了解民情,这是一种非常好的民主政治的方式,得到孔子肯定。孔子说:“诗可以兴,可以观,可以群,可以怨。”^[1](P185)兴、观、群、怨,归结到一点,就是审美教育,用《毛诗序》的话来说,即“教化”,它包括对上对下两个方面:上以风化下,下以风化上。所有的教育均通过“兴”“观”这样的审美形式进行,是教育与审美的统一。《毛诗序》说的“诗言志”,这“志”内涵极为丰富,核心是家国之志。战国时爱国诗人屈原的作品也被后世视为诗的一个重要传统,屈原诗歌的灵魂是高昂的爱国主义精神。“屈骚”传统与《诗经》传统基本上是一致的,它们的共同点是寓教于美。教与美这两者,在中国的诗歌传统中,教是主体,美是载体。美是为教服务的,这一点非常肯定。

孔子之后,中国诗歌的发展基本上沿着这条路线前进,中间也有好些时候偏离这一路线,主要体现在在处理教与美的关系的问题上丢失了教,只存在了美。这种情况是儒家所不允许的。一旦出现这种情况,就有持正统儒家思想的人物出来大声疾呼,号召人们起来纠偏。唐朝存在的近300年时间内,这种纠偏有过很多次,最主要的有三次。

第一次在初唐。初唐文坛上,占统治地位的是南朝以来的绮丽之风。这种绮丽之风很具诱惑性,即使是一代雄主李世民也难以完全摆脱它的诱惑。他暇时也写那种齐、梁风格的宫体诗,好在李世民的头脑是清醒的,他明白:“雕镂器物,珠玉服玩,若恣其骄奢,则危亡之期可立待也。”^[2](P337)于是,采取断然措施,以身作则,不再玩齐、梁文学那种绮丽的文字游戏。由于唐太宗的身体力行,初唐的文风得到相当程度的改善。

第二次为盛唐高宗时期。这个时期,齐、梁文风又有所泛滥,此时,一个扫荡旧弊的勇士出来了,他就是陈子昂。陈子昂在《与东方左史虬修竹篇序》中说:“仆尝暇时观齐、梁间诗,彩丽竞繁,而兴寄都绝,每以永叹。思古人常恐逶迤颓靡,风雅不作,以耿耿也。”^[3](P70)陈子昂起的作用不小。与他同一个时期的诗人卢藏用高度评价他的贡献,说:“道丧五百岁而得陈君……崛起江、汉,虎视函夏,卓立千古,横制颓波,天下翕然,质文一变。”^[3](P73)中唐的韩愈也极为推崇陈子昂,在《荐士诗》云:“国朝盛文章,子昂始高蹈。”宋代宋祁充分肯定陈子昂的贡献,说:“唐兴文章承徐、庾余风,天下祖尚,子昂始变雅正。”^[3](P70)

第三次在中唐德宗时期。代表人物为白居易。白居易长期坚持中国诗歌中的乐府传统,创作反映民生且通俗易懂的诗歌,自名为“新乐府”,他在为自己的新乐府诗结集所做的序中,明确地标明是“为君、为臣、为民、为物、为事而作,不为文而作也”^[3](P244)。中唐,除白居易外,还有元稹、韩愈、柳宗元、刘禹锡等众多优秀诗人,很重视诗的社会服务功能。他们的诗艺术性也很强,因而具有很大的社会感染力。

晚唐诗坛,虽然齐、梁之风又有所抬头,但坚持儒家寓教于美传统的诗人不少,著名的有杜荀鹤、聂夷中、皮日休。他们敢于直面人生,写出不少反映民间疾苦具有正面教育意义的好诗。除他们外,还有一些诗人,诗风淡泊,或咏史,或言佛,似是超尘,其实,淡泊宁静之中同样跳动着为国为民的拳拳之心。

“寓教于美”理论初发于孔子的诗教论,建构于《毛诗序》的“言志”论。这一理论虽然主导面是好的,但仍然有缺点,有不足。唐诗则不仅克服其缺点,补其不足,而且从总体上将这一理论完善,并提升到空前的高度,使之成为中国美学中的核心理论,唐诗的主要贡献有三。

一是关于诗歌创作的目的。儒家讲教化,具有鲜明的政治立场。《毛诗序》说诗能“经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”^[4](P130),这“五者”均为的是“用之邦国焉”^[4](P130)。这种目的论,虽然于统治者来说是有利的,但目的未免过于狭隘,于诗的发展不利。到唐朝,写诗的目的拓展了。诗人虽然也认为写诗要为统治阶级服务,但又认为写诗不只是为统治阶级服务。白居易提出要“为君、为臣、为民、为物、为事而作”,这“五为”中,只有“为君”是完全为统治阶级服务的。“为臣”则要具体分析,因为“臣”包括官僚和百姓。百姓就不属于统治阶级,因此,“为臣”所包含的“为民”就有可能与“为君”发生冲突。白居易的《卖炭翁》其立场就是为民而不是为君的。至于“为物、为事而作”,完全离开了文艺的思想教育功能,而强调文艺的科学认识功能了。所谓“为物、为事而作”,就是强调要正确地反映社会,让文艺真正成为历史的记录,成为时代的镜子。杜甫的诗正是因为正确而深刻地反映社会而为后世誉为“诗史”的,不只是杜甫,诸多唐朝诗人是以这样态度写诗的,白居易就是一个突出的典范。

“为物为事而作”本也是中国诗歌的传统,白居易说:

予历览古今歌诗,自《风》、《骚》之后,苏、李以还,次及鲍、谢徒,迄于李、杜辈,其间词人,闻知者累百,诗章流传者巨万。观其所自,多因谗怨谴逐,征戍行旅、冻馁病老、存歿别离,情发于中,文形于外。故愤忧怨伤之作,通计今古,什八九焉。^[3](P244-245)

这“谗怨谴逐、征戍行旅、冻馁病老、存歿别离”均是“事”——社会真实发生的故事。白居易将它着重提出来,不是强调教化,也不是强调善,而是强调“真”——真实的社会现实。“真”是艺术的灵魂,诗要以真实地反映社会现实为目的,不能为了统治者的利益而歪曲社会现实。从唐诗的实际来看,当然不能排除有歪曲社会现实曲意奉承统治者的诗作,但绝大部分诗作秉承真实反映社会现实的宗旨,坚持艺术的真实性原则,以真为善,以真为美。

二是关于诗歌的内容。正是因为写诗的目的拓展了,带来了诗歌天地的拓展。汉代以及汉代以前的诗,多以社会生活为内容。《诗经》305篇全是社会生活诗;汉朝这种现象有些改变,但改变不大;至魏晋南北朝,出现山水诗,诗歌的天地才有了实质性的拓展。尽管南北朝时期,山水诗已经出现,但主体还是社会生活诗,山水诗蔚为大观是在唐朝。

山水诗的大量出现并成为诗歌的主流,让儒家的“诗教”说在实践中发生了重要变化。社会生活诗以道德教化为宗旨,而山水诗重在审美愉悦。道德教化,重在道德,虽有审美,但审美不突出;审美愉悦,重在审美,虽含道德,但道德不突出。显然,诗到唐朝,审美价值突出了。唐诗突出审美,说明诗已经回到了自己的本位,艺术的本位应该是审美。值得说明的是,唐诗虽然以审美为本位,但这审美,仍然以真与善为基础,并以真、善为内涵,只是这种真与善的指向性虚化了。就是说,山水诗中的真,不是自然教科书;山水诗中的善不是道德原则的读本。无疑,这种审美也是教化,只是教化的内涵更丰富也更深刻了,它不只是单一的善的教化,也不是单一的真的教化,而是真善美一体化的教化。

三是关于诗歌的性质。关于诗歌的性质,儒家经典《尚书》云“诗言志”^[4](P11)。《毛诗序》说:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。”^[4](P130)这里,关键是如何理解“志”。《毛诗序》只是说“在心为志”,而“心”是什么,并没有做出明确的解释。基于《毛诗序》强调诗的功能是“经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”^[5](P130),更多的学者将“志”理解为理性的道德原则。唐初著名的经学家孔颖达说:“包管万虑,其名曰心。感物而动,乃呼为志。心之所适,外物感焉。言悦豫之志,则和乐兴而颂声作;忧愁之志,则哀伤起而怨刺生。”^[5](P270)不仅道德原则是志,而且“悦豫”“忧愁”之情也是志。然而道德原则是理性的,而“悦豫”“忧愁”是情感,理性与情感通称为“志”,而且,孔颖达更宁愿将“志”解释为“情”,他说:“在己为情,情动为志,情志一也。”^[6](P395)众所周知,审美主要是情感在发生作用。正是由于以“情”释“志”,这“诗言志”就成了“诗言情”,于是,基于理性的道德教化就向着基于感性的审美转化。这样,诗就自然而然地做到了“寓教于美”。历代的诗歌中,唐诗是最重情感的,也正是因为唐诗最重情感,唐诗才是审美的汪洋大海。明代诗歌的复古运动实质是批评宋代的以理为诗而崇尚唐朝的以情为诗。明代的诗歌复古运动,历明朝始终,长达300年,影响延续清代,由此亦可见唐诗的巨大而深远的影响。

寓教于美,怎样寓?途径是什么,唐朝以前,没有提出成熟的理论。唐朝的诗学则提出了一系列的理论,主要有“兴象”论、“意象”论、“意境”论、“境”论。这些理论强调具有教化意义的“兴”“意”必须物化为具有审美意义的“象”以成为“兴象”(“意象”)。而“兴象”(“意象”)的提升则为“境”。于是,“兴象”——“境”(“意境”)就成为寓教于美的途径,也成为教与美的本体。至此,“寓教于美”的美学理论就不仅完善了,而且升华了。

唐朝有300多年的历史,从初唐到晚唐,寓教于美的传统一直得到传承,没有中断。更重要的是唐朝是中国诗歌的巅峰,涌现了一大批第一流的诗人,他们“审教于美”的诗歌创作实践,取得了巨大的成就,成为后世诗人、文人的楷模,其中李白、杜甫、白居易更是中国文化史乃至世界文化史上的丰碑。唐诗为中国艺术寓教于美的典范。在唐代,诗在文化中处于主流地位,由诗影响整个文艺,由整个文艺影响整个精神文化,由精神文化影响整个唐代社会政治制度及其他种种方方面面。唐诗厥功伟矣!而唐诗之魂正在“审教于美”——教化与审美统一的审美观念,这一观念不仅是中国美学的主要精神,也是中国

政治文化、道德文化的重要精神。

二、唐诗和唐朝诗学与中华美学“境象合一”的审美本体

美学本体论,要讨论美的本质问题。关于美的本质问题有两种提问法:一种是直截了当地问“美是什么”然后问“美在哪里”,另一种则先是问“美在哪里”然后问“美是什么”。西方美学多取第一种问法,而中国美学多取第二种问法。

关于美在哪里,中国从先秦始就有着非常有价值的探寻。《老子》说:

有物混成,先天地生。寂兮寥兮,独立而不改,周行而不殆,可以为天地母,吾不知其名,强字曰“道”。^[7](P451-452)

“道”是天地之母,当然也就是万物之本体包括美之本体。道是什么?《老子》没有做描述,但它说,道既是“无”,又是“有”。“无”是无限的存在,“有”是有限的存在。“此两者,同出而异名,同谓之玄,玄之又玄,众妙之门。”^[7](P442)“妙”相当于今日美学说的“美”。按《老子》的道论,美的本体在道。中国美学的本体论就建立在道论上。此后几千年对于美的本质的探寻基本上没有离开这一条道路。

南北朝时的《文心雕龙》提出“文”的概念。有两种“文”:一种是自然之文,另一种是人工之文,两者的本质都在道,即所谓“道之文”。“道沿圣以垂文”“圣因文而明道”。“文”有“象”：“傍及万品，动植皆文。龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿。云霞雕色，有逾画工之妙，草木贲华，无待锦匠而奇。”^[8](P1)自然之文是自然之道与自然之象的统一；人工之文是社会之道与人工之象的统一。前者成就了自然界万事万物；后者成就了社会界万事万物包括艺术。刘勰在此基础上提出“意象”的概念：“独照之匠窥意象而运斤。”^[9](P493)这里说的是艺术的创作，艺术就是这样创作而成的。在刘勰看来，艺术之美在哪里？在“意象”。

是刘勰首先提出了“意象”的概念，为艺术的审美本体论奠定了第一块砖石。但是，刘勰也只是提出“意象”概念，并没有对“意象”的构成以及它的特点做更深入的阐述。

直到唐朝，才有众多的诗人、理论家为艺术本体论筑就了一座宏伟的完整的大厦。

(一) 殷璠的“兴象”说

“兴象”说，是盛唐诗人殷璠提出来的。他在自己编的唐代诗歌选本《河岳英灵集》中，提出了“兴象”理论。在《河岳英灵集》中，殷璠批评诗坛上一些浅薄之人“攻异端，妄穿凿，理则不足，言常有余，都无兴象，但贵轻艳”^[10](P1)，在品藻陶翰的诗时说：“既多兴象，复备风骨。”^[10](P122)

“兴象”是个新概念，重在“兴”。“兴”概念早已存在，孔子的“诗教”论中就有“兴”。他说“《诗》可以兴”。“兴”与同为《诗》“六义”之一的“比”有些相似，它们都有象，但它们有重要不同：“比”与“兴”都有言理义，但“比”的言理重在明义，即通过“比”之象，让深奥的意思变得明白；“兴”的言理则重在寓义，即通过“兴”之象，让浅显的意思变得深邃。正是因为如此，“兴”与“志”联系得更密切，“兴”的教化功能较之“比”更为突出。“兴”关涉艺术的思想性，陈子昂批评齐、梁间诗“兴寄都绝”，殷璠批评“挈瓶肤受之流”的诗“都无兴象”，就是因为这些诗缺乏思想性。

殷璠的“兴象”是一个完整的且有深度的审美形象，它具有两个统一性：兴与象的统一，意与情的统一，除此外，殷璠的“兴象”说还强调“其旨远，其兴僻”^[10](P12)。“旨远”，是意义深刻；“兴僻”，就是取兴新鲜，这也是一个统一：思想的深刻与形象的新颖的统一。

殷璠的“兴象”较之刘勰的“意象”概念有很大发展。

“意象”，顾名思义，是意与象的统一。意与象的统一很难作为审美本体，因为它缺了情，而审美不能没有情，情是审美的本体，称之为情本体。而“兴象”有情，兴的基本功能就是“起情”。明代诗论家陆时雍在《诗境总论》中说：

《三百篇》每章无多言，每有一章而三四叠用者。诗人之妙，在一叹三咏，其意已传，不必言之繁而绪之纷也。故曰“诗可以兴”。诗之可以兴人者，以其情也。^[11] (P34)

《诗》之美首先在“兴”，因为“兴”起情。从理论上讲，应该不是“意象”而是“兴象”，才有资格成为审美本体^①。

（二）王昌龄的“意境”说

王昌龄，盛唐诗人，擅长七绝，有“诗家天子”的美誉。有论诗专著《诗格》《诗中密旨》等。在《诗格》中，王昌龄还提出“意境”概念，他说：“诗有三境：一曰物境，二曰情境，三曰意境。”^[12] (P368) 王昌龄说的诗的“三境”分别取决于诗的内容：以写山水为主的，为物境；以抒情为主的，为情境；以表意为主的，为意境。

“意境”在中国古典美学中是审美的最高形态，它不是子概念而是总概念。清代的王国维在《宋元戏曲考》中说：

然元剧最佳处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。^[13] (P454)

这无异于是说“美在意境”，王国维说的“文章”即一切艺术，因此，这一论断确定了意境作为艺术审美本体的地位。

虽然王昌龄不是从审美本体论的立场上来谈“意境”的，但是，他有两点重要贡献：第一，在中国美学史上，他最早提出“意境”这一概念。第二，尽管王昌龄不是在审美本体意义上谈意境，但是也涉及意境作为艺术本体的一些本质性的特点。比如，他说“物境”：“欲为山水诗，则张泉石云峰之境极丽绝秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象。”^[12] (P368) 这里有三点值得注意：一是指出“境”生于心中，即所谓“神之于心”；二是强调“境”一定要显于心外，即所谓“处身于境”；三是提出“境象”概念。“境象”是心境之外显，欣赏“境象”要感、思并用，“视境”用感，悟境用思，最后，“了然境象”。

（三）皎然的“境象”说

“境”，这一概念最先来自佛教的翻译。唐代，佛教译事最盛，诸多大诗人参与译经。大型佛教经典《华严经》就是在武则天的主持下有大诗人王维参与而完成的。《华严经》中描绘佛国的壮丽与神秘广泛用到“境”这一概念。皎然既是诗人又是僧侣，对“境”的感受最为深切，他认为“境”最适合引入诗歌意象理论中去。

皎然的“境”论有三点特别重要：一是诗之妙在圣。皎然对于诗有一个基本的看法：“夫诗者，众妙之华实，六经之精英，虽非圣功，妙均于圣。”^[14] (P1) “圣”说明不是一般的技巧，而是一种神功，此功在于创境。二是境之成在虚与无的统一，此统一为“境象”。“境象”之妙在虚。“境象不一，虚实难明”^[14] (P266)，虚，不是虚无，而是“渊奥”，它“可以意冥，难以言状”。三是境之美在情。皎然说：“缘境不尽曰情”^[14] (P54)，又说“诗情缘境发”^[14] (P276)，境与情互相生发，没有尽头。

皎然引“境”入诗，既为写诗，也为参禅。诗境即禅境，禅境即诗境。他在《答俞校书冬夜》云：“月彩散瑶碧，示君禅中境。”^[14] (P274) 皎然以诗人、诗歌理论家、僧侣三重身份，开“以禅入诗”和“以诗悟禅”之路，为中国古典诗歌的意境理论做出了独特贡献。

（四）司空图的“象外”“味外”说

在中国古典诗学的建构上，司空图的贡献是巨大的，他的《二十四诗品》开中国古代诗歌风格学之先河，他的两封书信——《与极浦书》《与李生论诗书》又为中国古代意境理论提供了重要的观点：“象外之象”“景外之景”“味外之旨”“韵外之致”。

^① 虽然意象从字面上理解，缺乏情感，但文艺理论家用此概念时均将情感渗透进去，让意成为有情之意，因此，它也一直文艺理论家视为艺术的审美本体。

戴容州云:“诗家之景,如蓝田日暖,良玉生烟,可望而不可置于眉睫之前也。”象外之象,景外之景,岂容易可谈哉?^[3](P351)

噫!近而不浮,远而不尽,然后可以言韵外之致耳。……倘复以全美为工,即知味外之旨矣。^[3](P348-349)

“外”,在这里,不只是指外面,而是指无限;与之相对的“内”则为有限。当有限的“象”生发出“象外之象”,这象就无限了;同样,当有限的“味”生发出“味外之味”,这味就无限了。正是因为有了这“外”的生发,才有“境”的产生。司空图的“四外”论的提出,实际上意味着中国古代的艺术本体论基本完成。稍感遗憾的是,司空图没有将它归之于“境”,虽然他在别的文章中谈到境,如说“五言所得,长于思与境偕”^[3](P350)。明确地将“象外”与“境”联系起来的是中唐诗人刘禹锡,他说:“境生于象外,故精而寡和。”^[3](P229)

现在,我们可以为唐朝的艺术审美本体论理出一条线索:盛唐殷璠提“兴象”说,为艺术本体论提出一个基础;王昌龄创“意境”名词,为艺术本体论做了概念上的准备;皎然创“境象”说,基本上完成了艺术本体论理论上的准备;中唐刘禹锡最早将“境”与“象外”明确联系起来;到晚唐,司空图创“四外”说,最终完成了中国艺术审美本体论的基本骨架。

中国的艺术审美本体论在骨架完成之后,宋元明清各代均只有充实,而没有重要的发展,至近代,王国维在肯定唐代艺术本体论的基础上,确立“意境”为艺术审美的本体;另外,还提出“境界”说,境界说包含意境说,所不同的是,境界不只是艺术审美的本体,还是人生审美本体。有艺术境界,还有人生境界。所以,境界被视为中华美学之审美本体。王国维纵览古今,说:“言气质,言神韵,不如言境界。有境界,本也。气质、神韵,末也。有境界二者随之矣。”^[13](P453)这其中提到“气质”“神韵”均是唐朝以后中国学者探索艺术本体论用过的概念,其中“神韵”论影响很大,“神韵”被视为诗的最高境界。有意思的是,明代学者陆时雍“标举神韵,推奉盛唐”^[15](P41)。虽然中华美学在关于艺术本体论的探索中用过很多不同的概念,但最后在王国维这里,统归之于境界,这就等于为中国古代的审美本体论一锤定音。

三、唐诗和唐朝诗学与中华美学“哲美合一”的审美范式

中华民族在长时期的审美实践与审美理论建树中建构了属于自己的审美范式。是哪部著作最早成功地梳理了中华民族的审美范式?是晚唐诗人司空图(837-908)所著《诗品二十四则》。

“品”,在中国古代有二义:一义是作动词用,相当于论;另一义则是作名词用。作名词用,它有两义:品级、品种。传统品级法主要有两种:一种是用上、中、下等概念明确标明作品艺术成就的高低;另一种是用“逸”“神”“妙”“能”等概念标明作品境界品位的高低。这些用于品级的概念不属于审美范式。涉及审美范式的是关于作品审美风格的概念系统。

司空图的《诗品二十四则》的“品”是作为名词用的。作为名词的诗品,不是指诗歌艺术成就的品级,而是诗歌风格的品种。诗歌风格是没有高低之别的,只有特色的不同。司空图一共论述了24种诗歌风格,给这24种风格的内涵与特色做了精辟的分析。

24种风格是:雄浑、冲淡、纤秣、沉著、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、流动、超诣、飘逸、旷达、流动。

司空图的成功主要在于四点。

第一,以审美哲学创品。审美范式作为审美品评的概念系统,既是经验的归纳,更是哲学的概括。司空图的《诗品二十四则》不同于一般审美品评的地方,首先在于它的哲学高度。中华审美范式的构建溯源应达《周易》哲学。《周易》提出“阴阳”“刚柔”两对相关连的概念,为审美范式的构建提供了理论基础。阴阳刚柔概念两两相对,又两两相合,灵动多变,又秩序井然。司空图的诗品论,没有用到阴阳、刚柔

的概念，但用到了它的精神。可以说，他灵活地运用了中国哲学去进行审美，并根据中国哲学的精神构建了具有中国哲学神韵的审美范式体系。

司空图论诗品，大体上按时空力度（大小）、画面色彩（艳素）、情感波澜（巨细）、思想趋向（世俗与自然）四个维度分类，这种分类中，体现出阴阳刚柔的意味。值得强调的是，司空图并不简单地套用阴阳刚柔论：有固定的两两相对，如“冲淡”与“纤秾”、“典雅”与“自然”、“沉著”与“飘逸”、“缜密”与“疏野”；有非固定的两两相对，表现为一与多相对。像“飘逸”，既可以与“沉著”相对，也可以与“雄浑”相对，与“实境”相对；不仅有对立的关系，还有交叉互含关系，即你中有我我中有你的关系，如“雄浑”与“劲健”、“豪放”与“雄浑”、“疏野”与“清奇”、“冲淡”与“疏野”、“纤浓”与“绮丽”、“飘逸”与“旷达”、“高古”与“典雅”、“含蓄”与“委曲”、“自然”与“实境”等。它们许多地方是相近的：在相同中见相异，在相异中见相通，在相通中见相生。

中国哲学以儒道两家为主，儒家哲学侧重于伦理学，强调社会功利；道家哲学则侧重于本体论，崇尚道法自然。司空图在哲学上更倾心道家，但他论诗多注重两家哲学的融会。比如论“冲淡”：

素处以默，妙机其微。饮之太和，独鹤与飞。犹之惠风，荏苒在衣。阅音修篁，美日载归。
遇之非深，即之愈稀。脱有形似，握手已违。^[4]（P312）

“素处以默、妙机其微”，是道家悟道的形象：平居恬淡，以默为守，参悟玄机，功到自成。然“饮之太和”，则出自儒家典籍《周易》。《周易》乾卦的《彖传》有句云“保合太和乃利贞”。“太和”为天地之道，不说悟之，而说“饮之”，说明这道不是枯燥的说教，而是沁人肺腑的甘露。于是，道之妙成了道之美。这样，冲淡实际上是道家哲学与儒家哲学融会的产物。冲淡的实质是清，这清既有道家的清真，又有儒家的清正，合起来则是清高。

以美的哲学创品，以前是没有的，司空图是第一人，正是因为如此，他创的诗品具有哲学的高度。

第二，以审美心理创品。司空图注重从审美感知与心理体认来构建审美范式：一是看作品对人的感觉冲击力；二是作品对人的思想情感冲击力。在按审美心理为诗歌建品时，司空图注意到如下几方面：

一是注意审美感知与审美情感及审美理解的关系。它们的关系有的成正比例，有的不一定成正比例，而且恰相反。“雄浑”和“冲淡”就是这样：“雄浑”对人的感觉冲击力强，然而思想情感的冲击力不一定强；“冲淡”对人的感觉冲击力小，然而，它对人的思想情感的冲击力不仅强大，而且深刻、久远。

二是注意同一类型审美范式其审美心理的细微区分。“雄浑”“劲健”“豪放”这三个范畴均属于西方美学之崇高、中国古典美学之壮美或者阳刚之美。但是，它们给予人的心理感受不一样：

雄浑：大用外腴，真体内充……具备万物，横绝太空。荒荒油云，寥寥长风。^[4]（P311-312）
劲健：行神如空，行气如虹。巫峡千寻，走云连风……天地与立，神化攸同。^[4]（P313）
豪放：观花匪禁，吞吐大荒。由道返气，处得以狂。天风浪浪，海山苍苍。真力弥满，万象在旁。^[4]（P313-314）

“雄浑”，重在抟气，其力的方向由内到外，适宜表达那种外扩、爆发之审美心理。“劲健”，重在冲刺，行得快，来得猛，其力的方向为水平前进，适宜表达那种进取、冲击之审美心理。“豪放”，重在狂暴，掀天揭地，其力的方向为全方位展开，适宜表达那种奔放、自由之审美心理。

西方美学中，与崇高相对的是优美，中国古典美学称之为秀美或阴柔之美。属于这种审美范式的有自然、典雅、含蓄等，它们给予审美者的感受均为轻柔、和谐、静谧、愉快，但审美心理又有细微不同。

自然：……俱道适往，着手成春……如逢花开，如瞻岁新……幽人空山，过雨采苹。^[4]
（P313）

典雅:玉壶买春,赏雨茅屋。坐中佳士,左右修竹……落花无言,人淡如菊。^[4](P312)

含蓄:不著一字,尽得风流……悠悠空尘,忽忽海沓。浅深聚散,万取一收。^[4](P312)

“自然”,重在“俱道”,道为自然:花是逢的,雨是过的。此种审美范式适宜表达那种轻快舒徐之审美心理。“典雅”,重在修心:不贪富贵,淡如野菊,不失高洁;不邀虚名,花落无声,自有情趣。此种审美范式适宜表达那种脱凡绝俗之审美心理。“含蓄”,则重在巧构:虚实相生,显隐互见。创造含蓄,需要智慧;欣赏含蓄,需要会心。此种审美范式适宜表达那种内敛沉稳之审美心理。

三是注意每一种审美范式中审美心理复杂而又奇特的构成。每一审美范式虽然从标题上可以看出它的特色,但细究其构成,就会发现它的审美心理是复杂的。比如“实境”这一范式:

取语甚直,计思匪深。忽逢幽人,如见道心。清涧之曲,碧松之阴。一客荷樵,一客听琴。

情性所至,妙不自寻。遇之自天,冷(应为“冷”)然希音。^[4](P315)

“实境”顾名思义,它是真实的境界。真实,它会给人什么样审美心理呢?从司空图的描述看,是甚为复杂又甚为奇特的。好比取语,直截了当然一语中的,无须深入思考;又好比偶然遇见仙人,竟顿时悟道,至难化为至易,至繁变成至简。这种情状看似矛盾,却又合理,如“实境”中所说,“清涧之曲,碧松之阴。一客荷樵,一客听琴”,一俗一雅,竟和谐地构成一幅画面。

然而,就是这画面泄露了天机。原来,这看似矛盾的构成中,有一个内在的一致性,那就是“天”——“自然”。“天”善于将表面上对立而内在相通的因素组合在一起,像“一客荷樵,一客听琴”,似是俗雅相冲,实是俗雅一体,因为大俗即大雅,大雅即大俗。同样,至显即是隐,至巧即是拙,至奇即是常。当然,理论上如此,但实际生活中遇到这种情况极不容易,所以是“遇之自天,冷然希音”。《老子》言道,云“大音希声”。大音即道,道为自然,自然即天。悟道极难,又极易,一切全在心的修养,此修养在《庄子》,为“坐忘”。概而言之,“实境”其名为实,而本为虚。要体会实境之美,全在领悟虚境之美,只有化实为虚,才能得实境之美,而这一切又全在自然。

司空图的二十四诗品,每一品中的审美心理构成都是复杂而又奇妙的,需要细细品味。

第三,以自然审美创品。司空图的《二十四诗品》突出特点之一是用以自然审美创品。《二十四诗品》中,在标题上就能明显见出以自然审美创品的,有“雄浑”“冲淡”“纤秾”“劲健”“绮丽”“自然”“疏野”“清奇”“委曲”“飘逸”“旷达”“流动”,达12品。其他12品虽然题目不属于自然审美,其描述却属于自然审美,就是说,以自然审美来比喻非自然审美,如“精神”这一品,它的描述是:“欲返不尽,相期与来。明漪绝底,奇花初胎。青春鹦鹉,杨柳楼台。碧山人来,清酒满杯。生气远出,不着死灰。妙造自然,伊谁与裁?”^[4](P314)此品说的是精神,然不直说精神,而是描绘了一系列的自然景物:奇花、鹦鹉、杨柳,最后明确地点出,这精神好比“妙造自然”,既具有自然的活力,又具有人的智慧。

中华民族哲学对自然情有独钟,不独道家哲学如此,而且儒家哲学及其他各派哲学亦如此。因此,以自然为喻,成了中华民族生活的表情达意的基本方式。这种审美方式虽然由来已久,可以远追上古,但成熟是在唐朝,而且是在唐诗中完成的,司空图则是从理论上将其提升到审美范式的高度。

第四,以诗情画意创品。中国古代有以诗论诗传统,司空图之前,有李白、杜甫、白居易均用诗论过诗,但用诗的形式如此全面系统地论述诗歌风格,司空图则是第一位。

以诗论理,必须有诗情。诗情是美化了的情感,其美化不仅修饰了情感,使情感易于感染人,而且深化了情感,让情感具有思想的品位。值得说明的是,情感的深化不是化情为理,而是将情感予以提炼升华,使之具有思想的指向性,让接受者自己去领悟情中之理。司空图的《二十四诗品》是以诗论理的典范。

司空图的《二十四诗品》以诗论诗,不仅具有思想品位,而且具有绘画品位。原因何在?原因就在于

诗中有画。司空图的著作中有不少优美的画面，如“采采流水，蓬蓬远春。窈窕深谷，时见美人。碧桃满树，风日水滨。柳阴路曲，流莺比邻”^[4]（P312）。这是说的“纤秣”诗品，在我们头脑中出现的是一幅春意盎然的画面：流水、深谷、春山、碧桃、柳阴、流莺，加之美人，这是多么撩人春心的情景！

以画论品，这在中国也是传统，这一传统开创可以追溯到魏晋南北朝，但成型同样是在唐朝，司空图的《二十四诗品》也是典范。

司空图以诗论诗创造了诸多佳句，后来成为中国古代美学的著名命题，如：

超以象外，得其环中。（“雄浑”）
 脱有形似，握手即违。（“冲淡”）
 如将不尽，与古为新。（“纤秣”）
 玉壶买春，赏雨茆屋。（“典雅”）
 俱道适往，着手成春。（“自然”）
 不著一字，尽得风流。（“含蓄”）
 妙造自然，伊谁与裁？（“精神”）
 意象欲出，造化已奇。（“缜密”）
 道不自器，与之圆方。（“委曲”）
 遇之自天，泠然希音。（“实境”）
 俱是大道，妙契同尘。（“形容”）
 远引若至，临之已非。（“超诣”）^[4]（P312-315）

司空图以诗的方式论诗，其论超卓，其诗优异，是论之奇葩，也是诗之奇葩。他建构的二十四诗品，以审美哲学创品，以审美心理创品，以自然审美创品，以诗情画境创品，建构了中国美学“哲美合一”的审美范式体系。他不仅在理论建构上稳居第一，而且他所创建的二十四诗品成为中华美学著名的审美范式，历经数千年而生命力强劲，直到今日，还在人们的审美生活中得到运用。

四、唐诗和唐朝诗学与中华美学“诗性为本”的审美品位

在艺苑之中，诗本来只是品种之一，到底以何种艺术为其主导艺术，不同民族是不一样的，在中华民族无疑是诗占据主导地位。这种格局的形成，始于孔子论诗，但孔子所代表的儒家在先秦百家之中只为一家，并没有被周室、也没有为其他诸侯国立为治国经典。汉朝中期汉武帝独尊儒术，经过董仲舒等儒家学者解释过的儒学成为国家意识形态。尽管如此，儒家学说的影响主要在政治上、道德上，艺术上经过儒家解释过的孔子诗教说虽然在汉朝已开始发挥作用，但这种作用主要在诗歌创作上，对于诗的影响正负面均有，并没有促进诗的繁荣。至于对其他艺术，儒家诗教说也没有起到明显的促进作用。倒是在分裂动荡的魏晋南北朝，艺术因为在一定程度上摆脱了儒家诗教说的控制，反而有了长足的进步。尽管如此，诗、画、乐等主要艺术也都没有取得重大的成就。而是在唐朝，由于政治、经济、文化等诸多因素的汇聚，艺术实现了全面的繁荣，这其中，诗歌的成就最大，成为唐代文化的主流，唐诗对于其他艺术产生重大影响。

首先是对于乐舞的影响。中国自古以来，诗乐舞为一家，诗为词，乐为曲，舞则以曲为节奏而高蹈。先秦，诗开始独立，至汉代基本独立，仍与乐、舞有着密切的关系，因为绝大多数的乐是有词的，因此诗称为“歌行”。到唐代，这种情况则发生重要的变化，歌行外，还出现古、近二体。宋代的学者郑樵说：“古之诗曰歌行，后之诗曰古近二体。歌行主声，二体主文。诗为声也，不为文也……二体之作，失其诗也。从者谓之古，拘者谓之律。一言一句，穷极物情，工则工矣，将如乐何？”^[16]（P346）古、近二体的出现，说明诗更具独立性，但是，古、近二体还是可以歌唱的，尤其是近体中的绝句。在唐代，有一个有趣的现象，诗

人以自己的诗能谱成曲演唱而骄傲而光荣,唐代第一号大诗人李白进入宫廷,很大程度上因唐玄宗喜爱音乐,需要人为之写词。《旧唐书》载:“玄宗度曲,欲造乐府新词,亟召白,白已卧于酒肆矣。召入,以水洒面,即令秉笔,顷之成十余章,帝颇嘉之。”^[17](P5053)据李潜《松窗杂录》的记载,著名的《清平乐》就是李白为杨贵妃乐舞做的词:

会花方繁开,上乘月夜召太真妃以步攀从。诏特选梨园弟子中尤者,得乐十六色。李龟年以擅一时之名,手捧檀板,押众乐前欲歌之。上曰“赏名花,对妃子,焉用旧乐词为,遂命龟年持金花笺宣赐翰林学士李白,进《清平乐》词三章。白欣承旨,犹苦宿醒未解,因援笔赋之。”^[18](P1213)

唐代诗人多通晓乐律,大体上,不通乐律者也做不好诗。李白深通乐律,故他的诗入曲的很多。值得一说的,唐朝诗人不少喜欢舞蹈,李白尤其喜欢剑舞,还喜欢率性起舞。他在《东山吟》中说:“白鸡梦后三百岁,洒酒浇君同所欢。酣来自作青海舞,秋风吹落紫绮冠。”^[19](P351-351)唐朝诗人创作了大量配合舞蹈表演的歌词,最著名的是刘禹锡的《竹枝词》,刘禹锡写过多首《竹枝词》。有唐一代,乐舞诗写得最多的要数白居易和元稹。

唐诗进入乐舞,对于音乐以及舞蹈的影响不是形式上的,而是精神上的、审美品位上的。宋朝学者郑樵说:“乐之本在诗,诗之本在声”,并以《诗经》中《关雎》为例:“《关雎》之声和而平,乐者闻之而乐,其乐不至于淫;哀者闻之而哀,其哀不至于伤,此《关雎》所以为美也。”^[16](P785)明代王骥德论曲,公然提出作曲“须先熟读唐诗”,并提出有“诗人之曲”与“书生之曲”之别,强调要以“诗人之曲”为榜样。他以唐朝诗人为例:“昔人谓孟浩然诗,讽咏之久,有金石宫商之声;秦少游诗,人谓其可入大石调,惟声调之美,故也。惟诗尚尔,而矧于曲,是故诗人之曲,与书生之曲、俗子之曲,可望而知其概也。”^[13](P161)孟浩然的诗入曲,之所以为“诗人之曲”,是因为他的诗有深刻的内涵,可供“讽咏”;而秦少游的诗,只能算是“书生之曲”,他的诗思想性弱,虽然有美,但“惟声调之美”。正因为有郑樵、王骥德这样的学者大力推崇,更兼众多艺术家在从事乐舞的实践时自觉地引唐诗入艺,从而把乐舞的审美品位提升到了诗的高度。于是,唐的精神遂成为乐、舞、曲的灵魂。

其次,唐诗对绘画的影响也是巨大的。宋代的苏轼说:“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”^[13](P37)这种现象在唐代较为普遍,不独王维然。我们要讨论的是:诗画互相影响,到底影响什么。就画对诗的影响来说,主要是让诗具有更好的画面感;而就诗对画的影响来说,则主要是对画的精神品位的提升。两者相比,画对诗的影响是表面的,而诗对画的影响是内在的。

唐代著名画家张彦远关于人物画有一个总的看法,他说:

记传所以叙其事,不能载其形;赋颂有以咏其美,不能备其象;图画之制所以兼之也。故陆士衡云:“丹青之兴,比雅颂之述作,美大业之馨香。宣物莫大于言,存形莫善于画。”此之谓也,善哉!^[20](P35)

张彦远将图画的作用与记传、赋颂并列,它们共同的使命是赞颂那些体现了中华民族精神的人物(当然,在统治者看来,主要是帝王将相)。按张彦远的看法,承担这一使命,记传与赋颂均不如图画。那么,图画为什么优于记传与赋颂呢?这是因为图画能将记传、赋颂的长处综合于其内,而补上记传和赋颂均没有的形象。张彦远此说,表面上看,似是图画高于记传和赋颂,但细思则发现,如果没有将记传和赋颂的长处兼之于内,图画则徒然为象而已,根本无法担负“美大业之馨香”的重任;是赋颂和记传给予图画以内容、以精神、以灵魂,图画只是将这一内容、精神、灵魂转化为可感的形式。

人物画是如此,山水画其实也是如此。中国的山水画的要求,一是写形,二是写神。形,要求画得像;而神,则要求画出山水的精神来。形、神二者,何者更重要?中国画的回答是清楚的:神更重要。东晋画

家顾恺之早就提出“以形写神”的理论,他说:“一象之明昧,不若悟对之通神。”^[4](P175)南朝画家宗炳也说:“山水质有而趣灵。”^[4](P177)为了突出神,画家不惜在一定程度上牺牲形:或简形,或虚形,或变形。这种做法,诗也有。司空图在论“形容”这一品时说:“离形得似”,这“似”指神似。这就是说,在以形写神神似胜于形似这一点上,诗与画是相通的。值得我们注意的是,在求形似上,诗要向画学习,力求诗的外在更有生动的形象,让“诗中有画”,而在求神似这一点上,画要向诗学习,力求画的内在更有深刻的意蕴,让“画中有诗”。

应该说,对于任何艺术作品来说,外在形象与内在的意蕴都很重要,但艺术作品,到底是内容决定形式还是形式决定内容?虽然这两者具有互相决定性,但一般来说,内容还是第一位的。所以,诗与画的相互影响,诗对画的影响更大,唐代更是如此。虽然唐代的绘画也很发达,但相较于诗,终逊一筹。不论是社会地位,还是实际影响,诗都位于画的前面。唐画在中国文化领域内的地位只能说是局部性的,而唐诗在中国文化领域内的地位则是全局性的,唐诗不独是唐代文化的旗帜,更且是中国文化的旗帜。

另外,唐诗对其他艺术的影响,也建构了中国艺术以诗为魂的优秀传统。中国人的审美意识以诗性为本位,称之为“诗性本位”。诗性本位,主要有四:一是诗意。诗意,指诗的思想性,即《尚书》说的“志”。唐人重视的“志”为“雅正”,雅正发端于《诗经》,成大气于唐诗。李白非常推崇雅正,他在《古风五十九首》中,开篇即说“大雅久不作,吾衰竟谁陈”,慨叹“正声何微茫,哀怨起骚人”,明确表示“文质相炳焕,众星罗秋旻。我志在删述,垂辉映千春”。杜甫亦云:“别裁伪体亲风雅”“恐与齐梁作后尘”(《戏为六绝句》)。二是诗情。唐人看重的诗情是真实、爽朗、健康、豪迈之情,如杜甫《戏为六绝句》中所云“凌云健笔意纵横”。三是诗美。唐人看重的诗美是真切、清纯、天然之美。如李白《经乱离后,天恩流夜郎,忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》的诗中所说:“清水出芙蓉,天然出雕饰。”又如杜甫在《戏为六绝句》中所云“清词丽句必为邻”。四是诗格。唐人重视的诗格为“骨气”。唐朝著名诗人陈子昂提出“骨气”论,他要求文章“骨气端翔,音情顿挫,光英朗练,有金石声”。“骨气”也可以分为“骨”与“气”两个概念。崇“骨”尚“气”始于两汉魏晋南北朝。曹丕论“文”曰:“文以气为主。”^[4](P136)“气”,含思想和情感,思情合一,实指一种生命精神,此生命精神旺盛,积极进取。刘勰论“文”强调“风骨”。“风骨”由“风”与“骨”两个概念连缀而成。“风”重情感,“骨”重思想。“骨”与“气”相通,概言之,就是思想端正,情感充沛,气势雄强,富有感染力。用刘勰的话来说,就是“结言端直”“意气骏爽”“刚健既实”“辉光乃新”。陈子昂的“骨气”论实际上是曹丕“气”论、刘勰“风骨”论的发展。“骨气”论在唐诗中的具体体现主要是:气吞山河的英雄气概、志效国家的功业意识、真爱深情的侠肝义胆、豪迈旷达的乐观自信、一往无前的奋发图强。概括起来,就是两个词:青春、英雄。唐朝是青春的时代、英雄的时代、诗歌的时代。讲究血性,崇尚情义,光明磊落,爱国爱家是唐人的风尚。唐诗则是这个时代有声有色的绘画,是这个时代响遏行云的歌。

唐代无疑是古代中国人活得最好的时代。唐人的精神、唐人的风尚、唐人的品性全都写在唐诗中,唐诗因之而辉煌灿烂,而气壮山河,而光耀千古,而美不胜收。唐诗的审美力量不仅深刻地影响到其他艺术,而且深刻地影响中国全社会,影响中国历史以及未来,成为中华民族最为可贵的优秀传统。正是唐诗,铸就了中国艺术乃至整个中国文化的“诗性”品格;正是唐诗,缔造了中华民族永远旺盛的青春气概。

参考文献

- [1] 杨伯峻. 论语译注. 北京:中华书局,1980.
- [2] 叶光大,李万寿,黄涤明等. 贞观政要全译. 贵阳:贵州人民出版社,1991.
- [3] 周祖诒. 隋唐五代文论选. 北京:人民文学出版社,1999.
- [4] 北京大学哲学系美学教研室. 中国美学史资料选编:上册. 北京:中华书局,1980.
- [5] 十三经注疏:上册. 北京:中华书局,1980.
- [6] 十三经注疏:下册. 北京:中华书局,1980.

- [7] 陈鼓应. 老子注译及评介. 北京: 中华书局, 1984.
- [8] 范文澜. 文心雕龙注: 上册. 北京: 人民文学出版社, 1958.
- [9] 范文澜. 文心雕龙注: 下册. 北京: 人民文学出版社, 1958.
- [10] 王克让. 河岳英灵集注. 成都: 巴蜀书社, 2006.
- [11] 武汉大学中文系中国古代文学理论教研室. 历代诗话词话选. 武汉: 武汉大学出版社, 1984.
- [12] 叶朗. 历代美学文库·隋唐五代卷: 上册. 北京: 高等教育出版社, 2003.
- [13] 北京大学哲学系美学教研室. 中国美学史资料选编: 下册. 北京: 中华书局, 1980.
- [14] 李壮鹰. 诗式校注. 济南: 齐鲁书社, 1986.
- [15] 钱钟书. 谈艺录. 北京: 中华书局, 1984.
- [16] 郑樵. 通志略. 上海: 上海古籍出版社, 1990.
- [17] 旧唐书: 十五. 北京: 中华书局, 1975.
- [18] 唐代笔记小说大观: 下册. 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- [19] 李太白全集: 上. 北京: 中华书局, 2011.
- [20] 沈子丞. 历代论画名著汇编. 北京: 文物出版社, 1981.

On the Style of Tang Poetry in Chinese Aesthetics

Chen Wangheng (Wuhan University)

Abstract Poetry and poetics of the Tang dynasty have shaped the main spirit, core theory and fundamental taste of Chinese aesthetics, which include the aesthetic purpose of integrating education and aesthetics, the aesthetic paradigm of integrating philosophy and aesthetics, the aesthetic taste of taking poetic nature as the basis, and the aesthetic quality of advocating “Gu” (骨) and “Qi” (气). “Gu” (骨) and “Qi” (气) refer to the enterprising spirits of life, the most prominent manifestation of which in Tang poetry incorporates the lofty quality of the universe, national consciousness, a high regard for comradeship and spiritual ties, confidence and optimism, as well as boldness and toughness. Empowered by the aesthetics of Tang poetry, these spirits have influenced the entire society and become a most invaluable tradition of the Chinese nation. Poetry and poetics of the Tang dynasty have profoundly influenced and even nurtured the other types of arts. Such a pervasive influence has established not only the tradition of Chinese arts of taking poetry as its soul, but also the tradition of Chinese aesthetic consciousness of taking poetry as its criterion. The life style and aesthetic taste of Chinese people have been deeply and extensively influenced by poetry and poetics of the Tang dynasty.

Key words Si Kongtu; poetry of Tang dynasty; Tang dynasty poetics; aesthetic purpose; aesthetic ontology; aesthetic paradigm; poetic taste

■ 收稿日期 2020-01-13

■ 作者简介 陈望衡, 哲学博士, 武汉大学哲学学院教授、博士生导师; 湖北 武汉 430072。

■ 责任编辑 涂文迁