

丘墟作为审美类型的文学阐释

席 格

(河南省社会科学院 文学研究所 河南 郑州 450002)

摘 要:丘墟 相较于废墟 在审美维度更契合于中国历史与文化本身。丘墟审美虽没有直接形成系统的理论建构,但通过梳理丘墟审美文学作品足以见出其生成、展开和书写的内在理路。作为美好事物被毁甚至消逝后的空间样态,丘墟因原生空间所承载的生存理想和多元价值的毁灭,得以激发富有“悲慨”特征的审美活动。作为一种环境审美,无论是亲历者之于现场丘墟还是后来者之于迹类丘墟,都是在以“悲”为主基调的丘墟气氛作用下,诉诸以流动性观赏为主的审美方式展开的。在丘墟审美过程中,审美者通过“身体”整体性感知丘墟空间,同时发挥审美想象建构丘墟原生空间,从而在昔盛今衰的强烈对比中融入复杂情感,展现出对人生、家国、历史乃至宇宙的感悟。丘墟审美所促发的文学书写,具有鲜明的叙事性特征,即基于丘墟审美物象营构出丘墟审美事象,进而创构出丘墟审美意象甚至丘墟原生空间意象。

关键词:丘墟;环境审美;气氛;审美事象;意象

中图分类号: B83-092

文献标识码: A

文章编号: 1001-8204(2022)02-0063-09

丘墟审美,是中国美学史上一个十分特殊的审美类型。之所以说它特殊,主要基于以下理由:首先在于它既有大量的现实丘墟审美活动,又有丰富的丘墟审美文学艺术作品。前者如北魏孝文帝巡视曹魏西晋之洛阳丘墟后吟诵《黍离》,实是他抒发丘墟审美感受的表现“帝顾谓侍臣曰‘晋德不修,早倾宗祀,荒毁至此,用朕伤怀。’遂咏《黍离》之诗,为之流涕。”[1](P173)再如侯景之乱中,南朝梁之建康被毁,百济使者目睹之后虽未吟诗抒怀,但痛哭不已,同样是因都城丘墟审美所致“百济使至,见城邑丘墟,于端门外号泣,行路见者莫不洒泪。”[2](P853)后者在文学方面^①,形成了一个独立自足且拥有清晰历史演进线索的丘墟主题:从《麦秀》《黍离》开始,到屈原的《哀郢》,到曹操的《薤露行》、曹植的《送应氏》、鲍照的《芜城赋》与杨銜之的《洛阳伽蓝记》,再到杜甫的《哀江头》、姜夔的《扬州慢·淮左名都》等,经典作品颇多。其次,在于它凸显了城市特别是都城在传统审美中的地位。在丘墟主题的文学作品中,都城丘墟书写占据了主导性地位。从殷墟开始,西周宗周、楚郢都、东汉洛阳、曹魏西晋洛

阳、北魏洛阳、六朝建康、北齐邺城、唐长安、北宋东京和南宋临安等诸多都城,在沦为丘墟之后均成为了文学书写的对象。再次,在于丘墟本身属于形式上“非美”甚至“丑”的空间样态,但它触发的却是“悲”“悲慨”,由此关涉到了形式之“丑”向情感之“悲”的审美转化。最后,在于丘墟审美作为一种创作动因,不仅促生出丘墟文学艺术主题,而且为深度阐释怀古和黍离主题的作品提供了美学视角,并展现出丘墟主题和它们相交叉的属性。正是基于此,丘墟审美具有了作为独立审美类型的可能。

一、丘墟的意涵与分类

“丘墟”是一个并列关系的联合型复合式合成词,在古汉语中所包含的义项主要有三个:“废墟,荒地”;“陵墓,坟墓”;“形容魁伟”[3](P1194)。巫鸿在引入“废墟”概念考察中国传统视觉文化时,曾对“丘墟”概念进行辨析和引申阐发。一方面,他明确将“丘”的义项所指具体引向了都城遗址“中文里表达废墟的最早语汇是‘丘’,本义为自然形成的土墩或小丘,也指乡村、城镇或国都的遗址。”[4](P31)另一方面,他强调

收稿日期:2022-02-29

作者简介:席格(1978-),男,河南虞城人,河南省社会科学院文学研究所副研究员,博士,研究方向为中国美学史。

基金项目:国家社科基金后期资助项目“北朝审美观念研究”阶段性成果(项目编号:20FZX013)。

^①丘墟审美的艺术表达并不局限于文学,在绘画艺术作品方面有李成的《读碑窠石图》、石涛的《秦淮忆旧》等,这些作品所形成的丘墟审美画风,与其他主题绘画审美风格有显著区别。对此,巫鸿在《废墟的内化:传统中国文化中对“往昔”的视觉感受和审美》一文中,深入分析了部分丘墟审美绘画作品。具体可见巫鸿《时空中的美术:巫鸿中国美术史文编二集》梅玫等译,北京:三联书店,2009年版。

“丘”所蕴含的“空”的释义,即内在意味着空间之内事物因时间演进而消逝的状态,指出“丘的两种含义——建筑物遗迹和空虚(emptiness)的状态——一起建构了一种中国本土的废墟的概念”[4](P35)。同时,巫鸿还关注到了“丘”与“墟”在古汉语中义项的相通性和两者联合成为词语所带来的释义转向。“虽然两字在字典里的解释互有雷同,且经常交互使用,但‘丘’首先意谓一种具体的地形特征,而‘墟’的基本含义是‘空’。引进‘墟’作为表示废墟的第二个词汇——最终变成了最主要的用词——标志出对废墟概念和理解的一个微妙的转向。”[4](P37)据此,“丘墟”的释义,便主要包括残毁破败的建筑遗址和往昔建筑消逝后的虚空状态两类。

那么,在审美中能否用“废墟”代替“丘墟”呢?“废”根据许慎的释义“屋顿也,从广发声”[5](P193),可知“废”指房屋倒塌,义项所指范围没有“丘”广,指涉对象也较“丘”为窄,而且“废”并不具有“空”的义项,也即不强调建筑物消失后的虚空状态。至于“废墟”的词义,则是重在强调建筑物倒塌、废弃、残毁的状态。除此之外,还可从四个方面对丘墟和废墟加以比较:一是从出现时间来看,《史记·李斯列传》已经使用丘墟一词“不听谏者,国为丘墟。”[6](P3095)而废墟较早出现在陶渊明的《和刘柴桑》中“荒途无归人,时时见废墟。”[7](P95)可见,丘墟较废墟的出现为早。二是从使用频率来看,检索《四库全书》可知,丘墟在经史子集中出现多达1700多条,废墟则主要出现在史部地理类和集部里,不足100条。即便是剔除重复条目、医类书条目和其他义项,丘墟的使用次数也远远高于废墟。三是从使用中所指的对象来看,丘墟既可指被毁的具体建筑尤其是礼制建筑,如“宗庙丘墟”“社稷丘墟”“宗社丘墟”,残毁的城市,如“城郭丘墟”“城邑丘墟”,被毁或破败的村落,如“庐落丘墟”“井邑丘墟”,荒芜的坟墓,如“冢墓丘墟”;也可指被战争摧毁的较大空间,如“中原丘墟”“河洛丘墟”。可见,丘墟所指的事物、空间十分宽泛,从具体被毁或废弃之建筑到城市空间、地域空间均可纳入指代范围,凸显了丘墟内涵确定性和不确定性相杂糅的特征。而就废墟的具体使用来看,则主要指向倾倒的房屋、破败的村落、荒芜的坟墓等,如黄庭坚《次韵答秦少章乞酒》中的“步出城东门,野鸟吟废墟”[8](P260)。显然,废墟一词在古代所关涉的建筑、空间范围要小于丘墟。四是古今文化和审美的差异来看,在现代汉语中,丘墟使用较少,而废墟已经成为一个广泛使用的概念。并且,废墟义项所指得到极大拓展,涵盖有战争废墟、工业废墟、城市改造废墟、废弃住宅和村落等。

必须强调的是,废墟还因翻译西方概念而导致意义增殖,进一步与丘墟形成内涵差异。对此,巫鸿指出“英语中的ruin,法语中的ruine,德语中的ruine,丹麦语中的ruinere都源于一种‘下落’(falling)的观念,并因此总与‘落石’(falling stone)的意念有关;其所隐含的废墟主要指石质结构的建筑遗存。”[9](P1)可知,西方文献中的“废墟”,所指为石质结构建筑废墟,而中国传统的丘墟建筑主要属于土木结构。相应地,西方建筑废墟展现的是一种“纪念碑性”:“这些古典或中世纪的建筑及其遗存都是石质的。正是因为这个原因,欧洲的废墟才得以具有一种特殊的纪念性(monumentality)。”[4](P34)而中国古代建筑丘墟呈现的是一种荒芜、衰败甚至是虚空的状态。西方废墟审美的勃兴始于18世纪的浪漫主义运动,而中国古代丘墟审美早在商周时期已经激发出相应的文学书写,并由此形成了一条清晰的历史演进脉络。基于此,在研究中国古典丘墟审美及其艺术表达时,废墟并不能够代替丘墟,丘墟更契合中国历史和文化本身,也更符合中国古典美学的本然状态。

从丘墟在词义演进和具体使用过程中的指代对象来看,不仅所指具体建筑或者说空间形态多样,而且会因时间推移产生价值转变。换言之,丘墟的时间类型划分与空间类型划分是相互交织在一起的,由此注定丘墟的类型十分丰富。从时间维度看,都城、宗庙、楼台馆阁等丘墟原生体,在因战争、灾荒和时间冲刷等演变为丘墟后,对亲身经历者而言具有一种“现场感”,盛衰对比、今昔对比的冲击尤为强烈。而一旦历经时间推移,随着建筑残余物的进一步损毁、消逝等,丘墟最初生成的历史现场便会向“迹”转变,成为后世人心目中的遗迹、古迹和胜迹。对此,巫鸿给出了这样的论断:“‘迹’与‘墟’因此从相反的方向定义了记忆的现场,‘墟’强调人类痕迹的消逝与隐藏,而‘迹’则强调人类痕迹的存留和展示。从严格的意义上讲,‘墟’只能是冥想的对象,因为古代建筑的原型已不复存在;而‘迹’本身就提供了废墟的客观标记,无始无终地激发人们的想象和再现。”[4](P55)由此,在时间维度,可以将丘墟区分为“现场丘墟”和“迹类丘墟”,且现场丘墟最终都会演进为迹类丘墟。

以唐代东都洛阳为例,在安史之乱中被摧毁破坏而沦为丘墟之后,对于目睹洛阳繁华、经历安史之乱且又重回洛阳的钱起而言,便是“现场丘墟”。钱起在《过故洛城》中描写的便是唐洛阳丘墟现场的荒芜破败景象“故城外春日斜,故城里无人家。市朝欲认不知处,漠漠野田空草花。”[10](P2681)通过洛阳丘墟人烟稀少、各种建筑破坏殆尽的残破景象,与春日荒芜的

土地里富有生机的野草野花之间的对比,展现出一种忧患之思。而唐洛阳丘墟在安史之乱后很长时间内并没有得到修复、重建,因此便从现场丘墟转为了迹类丘墟。裴度在826年给唐敬宗上言说“国家本设两都以备巡幸,自多难以来,兹事遂废。今宫阙、营垒、百司廨舍率已荒阒,陛下悦欲行幸,宜命有司岁月间徐加完葺,然后可往。”[11](P7971)但修缮洛阳的计划并未得到彻底执行,直到904年朱温为逼迫唐昭宗迁往东都洛阳时,“毁长安宫室百司及民间庐舍,取其材,浮渭沿河而下,长安自此遂丘墟矣”[11](P8746)。“全忠发河南、北诸镇丁匠数万,令张全义治东都宫室,江、浙、湖、岭诸镇附全忠者,皆输货财以助之”[11](P8746),由此经过数月才将洛阳宫修缮完成。因此,罗邕的《经故洛阳城》说“一片危墙势恐人,墙边日日走蹄轮。筑时驱尽千夫力,崩处空为数里尘。长恨往来经此地,每嗟兴废欲沾巾。那堪又向荒城过,锦雉惊飞麦陇春。”[10](P7563)描绘的洛阳丘墟,实际上已经是向“遗迹”转化的“唐东都洛阳丘墟”。所以,他在诗中表达的是对都城兴废、时代兴衰的感叹之情,融入了一种历史意识。

从空间维度看,丘墟作为破败、毁坏、荒芜的空间样态的统称,比较空泛,实际上,它的具体内容可以依据不同标准区分出多种类型,如从空间范围大小区分为地域丘墟、城邑丘墟与具体建筑丘墟,从建筑形态、功能与性质区分为宫室楼台丘墟、宗庙社稷丘墟、寺庙丘墟、巷宅丘墟与坟墓丘墟,从与自然空间关联程度区分为以人文建筑为主的丘墟(如都城丘墟、社稷丘墟)和自然与人文融为一体的丘墟(如冢墓断碑丘墟)等。但这些丘墟在残毁、荒凉的特征上是一致的,且都承载着人们对特定空间的情感、观念和价值判断。只是它们激发情感与审美的方式、心理感受和价值取向不同,进而诱发不同形式的审美书写。如社稷、宗庙、都城等礼制性建筑丘墟,承载的是战争流离之慨、爱国忧世之情、国破家亡之痛,枯木怪石冢墓丘墟则更多指向人生遭际的思索、生命无常的感慨,这种悲情哀感的审美表达,具有对个体超越、反思历史和追求崇高的价值指向。如李白在《西岳莲花山》中,对安禄山攻占洛阳、大肆屠杀所造成的悲惨景象的描写“俯视洛阳川,茫茫走胡兵。流血涂野草,豺狼尽冠纓。”[10](P1676)他是凭借想象书写描绘唐东都洛阳被安禄山叛军荡尽繁华、生灵涂炭而沦为丘墟的惨状。^①而张继的《宿白马寺》:“白马驮经事已空,断碑残刹见遗踪。萧萧茅屋秋风起,一夜雨声羈思浓。”[10](P2716)则是通过对白马寺断裂的石碑、残破的庙刹,记述安史之乱对洛阳造成

的丘墟惨况,进而由东汉白马驮经思至安禄山侵占洛阳,生发出一种历史的忧患与感慨。

二、丘墟审美生成的基础

从感性形态来看,丘墟是美好事物被毁、消逝之后的残毁荒芜状态,或者说是一种与美好事物之常态、期望形态、美的形式相背离的“丑”的形态。它之所以能够成为审美关注的重要内容,从自身来看,既受制于沦为丘墟的建筑或者说丘墟原生体,又受制于丘墟自身的状态。就丘墟原生建筑而言,不管是现场丘墟还是迹类丘墟,也不管是何种建筑类型的丘墟,作为丘墟原生体的都城、宫殿、宗庙、社稷、楼台、宅院和塔庙等,都承载着特定的审美生存理想,具有丰富而多元的价值,可谓是价值复合体。以最为典型的宫殿、宗庙、社稷、都城为例,作为国家政治的象征,具有鲜明的象征价值;作为礼制生存空间,具有鲜明的伦理价值;作为时代艺术成就的代表,具有鲜明的艺术价值、文化价值和审美价值。那么,丘墟原生建筑沦为丘墟的过程,不仅仅是它们所代表的礼制生存空间、宗教生存空间和日常生存空间被摧毁的过程,更是它们所承载的政治价值、伦理价值、艺术价值、文化价值和审美价值被毁灭的过程。鉴于都城、宫殿、宗庙、社稷等丘墟原生建筑所具有的价值更具代表性,相应地,都城丘墟、宫殿丘墟、宗庙丘墟等更能凸显出价值被毁灭所导致的悲感。同时,丘墟原生建筑作为现实生存空间,因现实生存活动的展开而与人形成密切情感关联,具有情感承载价值。进而,丘墟生成的过程,也就是丘墟原生建筑承载的生存理想破灭的过程。因此,即便是满目疮痍、残破荒芜的丘墟,依然会凭借与审美者之间生存经验、情感纽带的桥梁,激发人生之慨、亡国之痛、故国之思等悲感。

就丘墟本身而言,虽然作为生存空间的价值已经大打折扣甚至丧失殆尽,但在本质上并非毫无价值。正如维特根斯坦所言“早期的文化将变成一堆瓦砾,最后变成一堆尘土。可是,精神将浮游于尘土之上。”[12](P7)可见,丘墟原生建筑在沦为丘墟之后仍然承载着一定的精神与价值。作为政治价值、伦理价值、艺术价值、文化价值和审美价值等被毁灭之后的存在形态,丘墟实则以一种极端的形式发挥着对人生、文化、艺术和历史等的记忆承载价值、历史见证价值。甚至对那些已经完全化为虚空、仅存一个名字的丘墟空间而言,名称依然承载并言说着该空间曾经有过的辉煌,可触发人生感、崇高感和历史感等多个审美维度。那么,尚有建筑残存物的丘墟,更可凭借自身的物体系构

^① 关于李白在安史之乱期间是否到过洛阳、长安一带存在争议,本文采用的是他在江南的说法,且并不影响对该诗书写丘墟的判断。

成而借助往盛今衰的对比成为审美观照的对象。丘墟的物体系构成大致可分为两类:一类是原有建筑被毁之后所保存下来的残留物,如荒城、废宫、弃屋、破庙、蒿墙、残壁、碎瓦、断碑、孤坟、枯树、怪石等;一类是随着时间推移,在丘墟空间之中出现的与丘墟原生体空间相抵牾的人与物,如牧童、老农、杂草、禾稼、山鸟、野兽等。由此,丘墟原生建筑残留物作为丘墟外在形态的主体,决定并促生出萧条、压抑、悲伤的丘墟空间气氛,“游儿牧豎”“老农艺黍”以及具有旺盛生命力的草木庄稼、四处出没的狐兔、悲鸣乱飞的山鸟等,则进一步强化了丘墟空间氛围情感基调以悲为主的特质。

然而,丘墟原生建筑空间在沦为丘墟过程中被摧毁的主要是建筑或者说是其中的物体系,原生空间生发、承载并彰显的历史与精神内容并不会因为空间形态的转变而消失殆尽。这种历史与精神内容,不仅包括丘墟原生空间关联的人物、记忆、事件和故事,而且包括与之相关的文学艺术作品,可以说丘墟承载着丘墟原生空间所具有的历史、哲学、文化、文学、艺术与美学等诸多方面的内容。由此,丘墟原生空间所承载的记忆、历史与精神等内容,便与丘墟物体系以及丘墟空间生成的以悲为情感主基调的气氛一起,成为丘墟审美得以激发的基础。并且,这两类审美基础之间既密切相关又内在充满张力:丘墟原生空间的记忆、历史与精神内容,依托丘墟物体系更易于被唤醒、激活,而丘墟物体系自身同样言说并见证着丘墟原生空间的记忆、历史与精神内容,两者在交融中一起触发审美活动。同时,因为时间推移,丘墟物体系会渐趋消逝甚至化归虚无,从而增加唤醒、激活丘墟原生空间记忆、历史与精神内容的难度,但丘墟原生空间的记忆、历史与精神内容却不会因此被过多地减损,并且会成为对丘墟空间进行审美还原的基础与依据。

丘墟一旦生成之后,作为一种特殊的审美空间,便一直处于敞开状态。丘墟物体系及其生成的空间气氛,始终在以无言的方式昭示着世界的本真。但丘墟审美最终是否能够生成,关键还受限于审美者的因素。与其他审美活动一样,丘墟审美要求审美者具有敞开性的审美心胸、超越性的审美境界和综合性的审美能力,只是它更为强调审美者对个体主体性的消解和情感的超越。同时,鉴于审美者与丘墟原生空间关系的差异,可以将丘墟审美者区分为两类:与现场丘墟相对应的是亲历者,与迹类丘墟相对应的是后来者。所谓“亲历者”,是指见证丘墟原生空间繁华甚至目睹丘墟荒芜残破之状的审美者。如杨衒之曾在北魏洛阳为官,在北魏灭亡后又重返故都洛阳,目睹洛阳塔庙丘墟、城郭崩毁之惨状。再如杜甫曾在唐长安生活,后又

亲历者”曾见证了丘墟原生空间,却未曾返回目睹丘墟,如屈原之于楚国都城郢,在流放期间得知郢都被秦军攻破,遂创作了《哀郢》。而无论是否重返故都故园故地,亲历者都因生存经验而与这些特殊的地方空间形成了或浓或淡的恋地情结。也正是基于此,亲历者作为丘墟生成的见证者,更容易在今昔对比中遭到强烈的视觉与情感冲击。当然,恋地情结并非一定有助于丘墟审美的激发,如果亲历者在丘墟现场陷入对人生命运和故国故园故土惨遭毁坏的慨叹无法自拔,便难以超越个体化的悲情进入到审美状态。亲历者只有在丘墟现场所激发的恋地情结得到沉淀升华之后,才可能将真挚的恋地情结和清醒的历史意识有机结合起来,进而在丘墟环境及气氛的浸染下激发审美,对丘墟形成具有人生深度、历史厚度、价值高度的审视。由此,亲历者在进行丘墟审美艺术表达时,丘墟审美的现场感将会得到充分呈现,并在历史现场记述和往昔繁华回忆过程中表达出关于人生慨叹的悲剧感、生命存在追问的崇高感和丘墟生成反思的历史感。

所谓“后来者”,是指没有丘墟原生空间生存经验且与丘墟生成有一定时间间隔的途经者、登临者、朝拜者和寻访者。他们所见之丘墟,是建筑遗存在寒来暑往中进一步残毁、消逝甚至沦为空无状态的迹类丘墟,丘墟最初生成之现场感已经荡然无存。在迹类丘墟中,后来者所面对的丘墟原生建筑残留物已经大量减少,可能仅剩余一段长满荒草灌木的低矮城墙,一些恢宏建筑的石基或柱础,一座树木凌乱、黄土裸露的荒丘,到处散落破碎的块砖片瓦,更甚者是一个徒具历史盛名的长满不同植物的空间。相应地,迹类丘墟的环境气氛,随着丘墟原生建筑残留物的衰减甚至消逝而不断弱化,进而对后来者的气氛感染力也相应弱化。但迹类丘墟空间所承载的历史、文化与精神,不仅没有消逝,而且是触发迹类丘墟审美的机括。因为相较于亲历者,后来者在丘墟环境中所激发的情感不是恋地情结,而是历史情结、文化情结。迹类丘墟构成物体系的演革,难以对后来者形成强烈的视觉冲击,也没有强大的丘墟气氛感染力,无疑增加了激发丘墟审美的难度。但后来者所拥有的生存经历、人生志向、文化素养与历史情怀等,为与丘墟空间承载的历史、文化和精神达成相接提供了可能,并使后来者借助丘墟审美表达出对人生、社会、历史乃至宇宙的反思。如陈子昂登临蓟丘时,显然燕昭王所建之都城及各类建筑早已沦为丘墟“丁酉岁吾北征,出自蓟门,历观燕之旧都,其城池霸迹已芜没矣,乃慨然仰叹。忆昔乐生、邹子群贤之游盛矣,因登蓟丘,作七诗以志之。”[13](P248)而他在

此创作的《登幽州台歌》,正是有感于燕昭王求贤若渴和自己怀才不遇。可见,在迹类丘墟审美中,审美者必须具有较高的综合素养,虽基于但并不束缚于当下的人生境遇和个体情感,进而经审美超越,跃入丘墟本身所包孕的时空存在之中。

三、丘墟审美展开的特征

由于丘墟审美是以丘墟空间环境为基础,以丘墟气氛为中介,这便注定了丘墟审美是一种审美者身体性在场的参与式审美,而不是一种距离式审美或者说静观审美。据此,可以从三个环节把握丘墟审美活动展开的特征。

第一,审美者的身体性在场。当审美者进入丘墟环境之中时,对丘墟环境的感知不仅包括视听感知,还包括嗅觉、触觉、味觉等感知,可谓是一种全身心的“身体体验”。当然,审美者对丘墟环境的“体验”,并不是直接进入审美感知,而是要经历一个审美感知与认识感知、政治感知、伦理感知和宗教感知等相杂糅的过程。随着审美者对丘墟环境及其气氛身体性感知的深入,关于丘墟的综合性感知将逐步向审美感知聚焦。这种聚焦,实则意味着审美者对个体情感、欲求和知识等的超越,或者说超越对丘墟的功利性认知态度和对象性审美态度,置身丘墟之中,从身体感性出发,以生命存在的本真态度与丘墟世界形成交融。

而身体性审美感知能否最终达成生命存在与世界本真的交融,则取决于审美者在借助身体与丘墟建构关系时主体性意识的强烈程度。若审美者固守主体性观念,即便能够超越对丘墟的功利性态度,也只是把丘墟作为对象性审美观照的对象,两者之间是主客体关系。若审美者收敛主体性观念,而将丘墟视为一种具有内在生命性的环境,身体性感知与丘墟环境之间则由审视、认知、把握转变为交流、共在,两者之间便形成互主体关系。若审美者在身体性感知丘墟环境过程中,消解自身的主体性,那么审美者与丘墟环境将以生命本真、世界本真的状态共处于一个特定的时空之中,两者之间将达成无主体的自由和谐关系。审美者与丘墟的关系如何,直接关乎丘墟审美所能达到的境界及其审美书写的层次。同时,在审美者以身体性感知丘墟环境时,除丘墟自身的空间构成影响身体感知外,还受季节、天气、植物等外在自然性因素的影响。同是体验一个丘墟环境,暖风和煦、阳光明媚、百花盛开、蝶飞鸟鸣的春日,与寒风凛冽、阴沉晦暗、草木凋落、寒鸦哀鸣的冬日,丘墟空间气氛与审美者感知状态显然是不同的。

第二,丘墟空间气氛的浸染。审美者在丘墟环境中,看似通过感官和身体对丘墟进行直接性感知,事实

上他最先感知的乃是丘墟气氛。德国美学家波默曾言“气氛是某种空间性的东西。……是某种介于主、客之间的东西。尽管气氛一方面是由客观的环境条件,即由所谓的营造者所导致的,但就气氛的何所是而言,也就是说,就气氛的特征——比如压抑的或欢快的——而言,气氛却是被主观性地加以经验的。”[14](P4)丘墟空间气氛,便是由丘墟构成物所营造,并受外在自然因素影响的非空间性介质。但丘墟气氛并不是被动地为审美者所感知,它自身具有一种浸染性、感染力。丘墟以悲为情感主基调的气氛,会把进入丘墟环境的审美者带入到以悲哀为特征的情调之中。而该过程也是审美者还原身体感性,以非理性方式或者说身体性方式感知丘墟气氛的过程。正是审美者感知环境气氛、环境气氛浸染审美者的互动性过程,展现出了丘墟审美作为空间型审美的过程性、时间性特征。审美者对丘墟空间的认知过程、丘墟气氛因自然条件变化的波动过程,呈现出历时性;审美者身体性感知与丘墟气氛交融,对审美感知的聚焦、激发,呈现出顷刻性;当审美者完全融入丘墟气氛之后,便实现了与丘墟中所蕴含之世界本真的共在,呈现出共时性。

需要阐明的是,因知识结构、能力、素养、与丘墟的情感关联、价值诉求等限制,并非所有审美者都能够以感性感知的方式与丘墟建立审美关系,也并非所有审美者都能以超功利的生命本真态度进入丘墟审美。更有甚者,即便审美者置身丘墟环境之中,由于审美兴趣、审美发现力等影响,也不一定将审美视点聚焦于丘墟本身。如审美者在春日下的丘墟中,可能会关注一朵野花,一只蝴蝶,甚至一只鸣叫的布谷鸟。那么,丘墟气氛便难以发挥浸染作用,丘墟特别是迹类丘墟更难以激发审美契机。

第三,丘墟审美的流动性观赏。巫鸿在论及丘墟审美时曾认为“《麦秀》和《黍离》把‘墟’与‘游’(wandering)连在一起。而屈原的《哀郢》则包含了一种凝视(gaze):前代宫室的遗墟使诗人聚‘睛’会神。这种‘迹’与‘视’的结合成为汉代以后怀古诗的最显著的特征,屈原的这首诗因此可以说是这类新型的怀古诗的开山之作。”[4](P41)显然,他在此认为“游”和“凝视”都是丘墟审美的方式,其中“游”可谓准确指出了丘墟审美的特征,因为无论是都城、宫殿、高台、宗庙、宅巷、院落、冢丘等具体建筑丘墟空间,还是河洛、江左等地域性丘墟空间,审美者都必须置身其中,进而得以凭借身体感性去感知丘墟环境及其气氛。而审美者要获得对丘墟空间的整体性感知,必须诉诸一种“游”的方式,一种流动性观赏。在这种“游观”或者说“流观”过程中,审美者的身体位置、观察视角、感知对

象等都处于变动状态。即便是审美者不诉诸游观,而选择在固定观察位置感知丘墟空间,也是一种“仰观俯察”式的视角不断变换的感知。正是在审美者对丘墟空间环境及构成物认知深入过程中,审美者关于丘墟的恋地情结或者文化情结、历史情结得到激发,审美感知从而得到聚焦并占据主导性地位。相应地,丘墟气氛对审美者的浸染得到加强,丘墟所承载的历史、文化和精神等内容也深度敞开,与审美者形成共在性交流。可见,流观方式凸显了丘墟审美作为环境审美的过程性、叙事性、事件性等特征。

至于凝视,可谓是一种审美静观,重在强调视觉性审美,与视觉文化或者视觉艺术审美相契合。如在冢墓丘墟审美中,审美者由于身处荒草、枯树、乱石、断碑和孤坟的丘墟环境之中,便会以凝视的方式审视碑文的内容。巫鸿在《废墟的内化》中所重点阐发的相传为李成所作的《读碑图》,便是描绘一审美者对石碑的凝视与沉思。但若从冢墓丘墟审美的整个过程来看,这种凝视仅是审美流观中的一个重要环节。丘墟审美展开的空间性特征,注定其审美活动是以游观或者说流观为主要展开方式的。

四、丘墟审美的心理要素

在丘墟环境及气氛中,无论审美者以何种方式建构与丘墟的关系、形成何种层次的丘墟审美,感知、想象、情感与理解等审美心理要素都是相互交织且贯穿整个过程的。在该过程中,审美心理要素的具体活动状况,既受丘墟空间性质、构成物及气氛等的制约,又受审美者的审美素养、审美经验、审美注意和审美期待等影响。

第一,丘墟审美感知。审美者关于丘墟的感觉,是指进入丘墟环境之中时,视听等感官和整个身心对丘墟中事物形状、色彩、声音等产生的感性关联。由此,审美者获得的关于丘墟的感性印象,为随之而来的想象、情感、理解等高级心理活动奠定基础。随着对丘墟关注时间的延续,审美者便会从感觉过渡到知觉。滕守尧认为“知觉是一种主动的探索性的活动,也是一种高度选择性的活动,它既涉及着外在形式与内在心理结构的契合,也包含着一定的理解和解释。”[15](P57)通过知觉,审美者在获得的丘墟印象的基础上,对丘墟空间大小、建筑遗存的多少、类型、形状和色彩,自然物的种类、样态等实现整体性把握。在这种富有选择性的关联建构中,审美者关于丘墟的期待将影响他对丘墟形象、内涵和价值的理解和判断。亲历者因为具有丘墟原生空间生存经验并产生有恋地情结,会自然而然地与现场丘墟状况形成对比,从而形成具有强烈个人情感烙印的感知,催生丘墟审美。后来者则

是因为对丘墟空间具有深厚的文化、历史情结,而带着一种凭吊、抒怀的目的进入迹类丘墟空间,从而在生成具有丘墟现状特征的感性认知的基础上催生审美。

第二,丘墟审美想象。无论是现场丘墟还是迹类丘墟,审美者在审美感知的基础上,都会被丘墟或多或少的遗存激发出一种关联性的审美想象。审美者因触目伤怀,而依托丘墟遗存,充分调动关于丘墟原生空间的记忆、历史、人物和事件等,通过想象来重塑往昔。所不同的是,对亲历者和现场丘墟而言,审美想象是以审美回忆的方式出现的。如杨銜之的《洛阳伽蓝记》,便是他在目睹北魏洛阳丘墟之后,在丘墟审美激发下诉诸审美回忆对北魏洛阳进行的全景式审美还原。对迹类丘墟而言,审美想象则具有创造性、联想性,审美者需要依托所掌握的关于丘墟地理、历史、文化等知识,建构丘墟之往昔。如李百药的《郢城怀古》,先写他登上楚国郢都丘墟所残存的城墙,俯瞰远方的山川林泽。稍后便写到了郢都繁华景象及丘墟状况“大苑云梦掩,壮观章华筑。……鄢郢遂丘墟,风尘俄惨黩。狐兔时游践,霜露日沾沐。钓渚故池平,神台层宇覆。阵云埋夏首,穷阴惨荒谷。”[10](P537)由于审美想象以丘墟作为出发点,审美者的回忆、联想都不是天马行空的自由想象,而是有着现实依据性、历史真实性、期待选择性和有限创造性的关联性想象。

第三,丘墟审美情感。丘墟环境及其气氛对审美者情感的影响是以悲为主基调的。因为丘墟的空间构成物主要是以残破、毁坏、荒芜等为特征,形成的是向下的、消极的、低落的力结构,触发审美者的也自然是内在之消沉、低落、悲哀之感受与情感。审美者在丘墟环境中的“触景生情”,同样因丘墟样态、审美者身份差异而产生了显著区别。亲历者在现场丘墟空间中,因美好事物的被毁、消逝,自然而然地会产生悲情。如在唐肃宗至德二年,安史之乱的叛军占据都城后烧杀抢掠、大肆破坏,长安沦为丘墟。杜甫身陷其中,亲眼目睹宫殿、楼台、宅院等被毁坏之惨状,与开元盛世长安之气度恢弘、辉煌灿烂、昌隆兴盛形成鲜明对比。被丘墟激发出深挚长安情结的杜甫,在春日草木茂盛、莺歌燕舞之时,自然而然产生了强烈而深情的悲感。正是在长安丘墟审美动因的激发下,他创作了《春望》:“国破山河在,城春草木深。感时花溅泪,恨别鸟惊心。”[10](P2408)可谓直接书写了长安丘墟的惨况,并抒发了自己的悲慨之情。对此,葛晓音指出“山河草木虽然无情,诗人却使它们都变成了有情之物,花鸟会同诗人一样因感时而溅泪,因恨别而伤心。足见人间深重的苦难也能惊动造化。花儿带露、鸟儿啼鸣不过是自然现象,而所溅之泪和所惊之心实出自诗人。因此花

和鸟的溅泪和惊心只是人的移情。历来称赞此诗移情于景的手法新颖,但它能够感人还是得力于开头两句的深刻含蕴。”[16](P84-85)^①“开头两句的深刻含蕴”就在于长安丘墟审美激发了杜甫的家国情怀,而后来者在迹类丘墟审美中所触发的悲情,或源于人生经历、时代境遇等的相似,或源于对人物、事件、历史的凭吊,这也是很多迹类丘墟审美作品的情感根源所在。因此,丘墟审美所触发的悲情十分复杂:有对故国兴亡之悲,如《麦秀》《黍离》。有对世事无常之悲,如鲍照在《芜城赋》说“天道如何?吞恨者多!抽琴命操,为《芜城》之歌。”有对故都繁华逝去之悲,如《洛阳伽蓝记》。有对个体遭际之悲,如陈子昂的《蓟丘览古赠卢居士藏用七首》。有对历史繁华逝去之悲,如杜牧的《江南春》等。可见,丘墟审美所触发的悲感,并非是纯粹的悲哀之情,而是在悲中杂糅着人生的沧桑感、历史的崇高感和天道的神圣感。

第四,丘墟审美理解。审美者以审美的方式与丘墟建构关系,就意味对丘墟本身内容与价值有很深的理解。故此,在丘墟审美过程中,审美理解关乎审美感知对丘墟的整体性把握,关乎审美想象对丘墟的重塑和审美情感对丘墟的超越。但它并不是以理性形式出现的,而是呈现为一种诗性直观:既基于丘墟遗存、空间现状和历史内容,又有赖于审美者的素养、情怀和境界。既与感知、想象和情感等非理性要素融为一体,又具有鲜明的理性特征。审美理解对感知、想象和情感等的内在性影响,展现在丘墟审美的文学书写中,可以是重构丘墟原生空间过程中内容的选择,如杨銜之在《洛阳伽蓝记》中选择记述的佛寺、政治事件、历史人物和逸闻趣事等。可以是对丘墟构成物关联典故、人物、历史等的运用,如陈子昂的《岷山怀古》、孟浩然的《与诸子登岷山》,都运用了与羊祜相关的《堕泪碑》典故。可以是对丘墟价值的判断,如刘禹锡的《乌衣巷》:“朱雀桥边野草花,乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家。”[10](P4127)便是以诗化语言、感性形象表达出对盛衰兴亡、朝代更迭的价值判断。

五、丘墟审美的事象与意象

作为一种环境审美或者说空间审美,丘墟审美展现出鲜明的过程性,并可分为不同阶段:一是获得丘墟审美物象阶段,即审美者进入丘墟环境,感知丘墟空间构成物及氛围的过程。二是生成丘墟审美事象阶段,即随着丘墟审美的展开,审美者通过身体感性感知加以选择、获取、叠加并生成丘墟审美样态的过程。三是

创构丘墟审美意象阶段,即当审美者将在丘墟审美过程中的所感、所思、所悟诉诸文学艺术表达时,营构出丘墟审美意象甚至丘墟原生空间审美意象。其中,审美物象虽深受丘墟构成物、审美者与丘墟原生空间关系两个维度的制约,仍具有较强的客观性,乃是丘墟审美的基础所在。审美事象与审美意象,则因审美者情感介入和文学艺术表达而成为丘墟之美彰显的关键。在此仅就亲历者之于现场丘墟和后来者之于迹类丘墟所带来的丘墟审美差异,对其事象和意象加以简要阐述。

“审美事象,是在流动性观赏过程中逐步生成的一种超越生存悖论的、自由和谐的感性世界。”[17]针对丘墟事象而言,便是指审美者在丘墟环境里通过游观或者说审美流观,而逐步向审美感知聚焦,经审美而与丘墟在本真状态实现相接,从丘墟众多物象中选择、积淀、提炼、升华,最终熔铸成为审美者心目中的丘墟和丘墟原生体。其中,对拥有丘墟原生空间生存经验的亲历者来说,由于对原生空间建筑、人物、事件、生活、历史、文学和艺术等十分熟悉,形成了真挚强烈的恋地情结,所以当它们重返丘墟现场时,便很容易进入以身体感性感知丘墟的审美状态而生成审美事象。如作为北齐高氏外戚的段君彦,在北齐灭亡后经过故都邺城时,面对邺城丘墟写下的《过故邺诗》,便书写了他移动观览所生成的邺城丘墟审美事象:“玉马芝兰北,金凤鼓山东。旧国千门废,荒垒四郊通。深潭直有菊,涸井半生桐。粉落妆楼毁,尘飞歌殿空。虽临玄武观,不识紫微宫。年代俄成昔,唯余风月同。”[18](P2732-2733)即便亲历者没有返回丘墟现场,在获知都城、宗庙、社稷等沦为丘墟之后,无论是遥想还是眺望,诉诸回忆、想象来建构丘墟的前世今生,依然可以塑造出审美事象。如屈原在《哀郢》中所写的“曾不知夏之为丘兮,孰两东门之可芜”,便是他于流放中对楚国都城郢都被攻破之后丘墟景象的想象,描绘出楚国宫殿被毁、都城大门荒芜的景象。

对没有丘墟原生空间直接生存经验的后来者而言,主要是凭借对丘墟的历史情结、文化情结,在对丘墟空间进行通览遍观过程中以丘墟构成物体系的物象为基础,辅之以相关历史而生成审美事象。如刘禹锡在路过六朝故都时,面对曾经虎踞龙盘、繁华昌盛而今沦为丘墟的建康,创作了《石头城》:“山围故国周遭在,潮打空城寂寞回。淮水东边旧时月,夜深还过女墙

^① 关于《春望》名家注解之间存在差异,冯至、萧涤非、张忠纲等就没有采用移情解释“花溅泪”“鸟惊心”。如张忠纲明确采用司马光“‘山河在’明无余物矣‘草木深’明无人矣”的解释,这同样是强调长安丘墟荒芜凄凉惨况所引发的丘墟审美创作动因。参见张忠纲选注《杜甫诗选》北京:中华书局,2005年版,第85页。

来。”[10](P4127)可见,刘禹锡在月下观览了建康丘墟,周围的群山、淮水、江潮依然如故,建康城的繁华却早已化归虚无,潮水冲刷着城墙,月光照射在旧城之上,空旷悲凉之感在这些审美事象的烘托下油然而生。进而言之,由于亲历者和后来者存在有无丘墟原生空间生存经验的差异,致使丘墟审美事象的生成基础、具体内容和艺术表达相应产生了差异。亲历者不仅可以直接呈现丘墟事象,而且可以创构丘墟原生空间事象,后来者则主要限于游览生成之丘墟事象。

在审美领域中,丘墟构成物虽形态残毁、色彩消褪、实用功能丧失,却承载着重要的历史价值、文化价值和审美价值,可谓是一种“丑”的感性样态。这种感性样态一旦与审美者相遇相接,便具有了在情感推动下实现对世界本真意义揭示的可能。因为在丘墟审美活动中,丘墟原生空间所拥有的繁华、美好、理想,可以唤起审美者内心莫名的激动与自豪,而丘墟今生作为繁华、美好、理想难以不朽残酷现实的见证,自然容易激发审美者内心莫大的悲感与慨叹。审美者具有的无论是恋地情结还是历史情结、文化情结,他的情感都将与丘墟感性形象相交融,从而在审美超越或者审美还原过程中呈现本真世界的意义。丘墟对本真世界意义的启示、开显,就隐含在丘墟构成物当下衰败、荒芜、丑陋的样态对丘墟原生空间兴盛、繁华、美好昭示的矛盾之中。进而言之,丘墟往昔辉煌和现今萧条之间的张力,凸显出了丘墟存在的内蕴:空间事物的盛衰多变与时间推移之永恒的统一,当下时间的易逝与存在空间之永恒的统一。“这种以情感性质的形式所揭示的世界的意义,就是审美意象的意蕴。”[19](P62)可以说,丘墟审美意象,乃是审美者的真我之情、生命之情、世界之情与丘墟纯粹感性世界交融的结晶。

至于丘墟审美意象的生成,可以从丘墟审美事象转化而来。丘墟审美事象注重叙事性,丘墟审美意象则更注重抒情性,但这并不影响审美事象向审美意象的转化、跃升。随着审美者对丘墟审美还原的演进,审美情感得到积聚、沉淀,从而得以为审美事象注入审美者的真我之情、生命之情和世界之情,促使审美事象在丘墟文学艺术审美表达过程中向审美意象转化。杨銜之在《洛阳伽蓝记序》中便具体书写了他通览北魏洛阳丘墟所获得的审美事象:“至武定五年,岁在丁卯,余因行役,重览洛阳。城郭崩毁,宫室倾覆。寺观灰烬,庙塔丘墟。墙被蒿艾,巷罗荆棘。野兽穴于荒阶,山鸟巢于庭树。游儿牧豕,踯躅于九逵。农夫耕老,艺黍于双阙。《麦秀》之感,非独殷墟;《黍离》之悲,信哉周室!京城表里,凡有一千余寺,今日寮廓,钟声罕闻。”[20](P1)可见,杨銜之是依据重返故都、进入故都、观览故

都的过程,也即由外到内的空间顺序来描绘洛阳丘墟:从远远眺望到崩毁的城郭,到进入城郭之内,近距离观察到已经被毁坏殆尽的宅院、寺庙和宫殿,再到长满野草蒿艾的残墙和荆棘丛生的道路,最后到荒阶旁穴居的野兽和院落丘墟树木上筑巢的山鸟。崩毁坍塌的城郭、断壁残垣的宫殿、焚为灰烬的寺观、毁为废墟的塔庙、到处丛生的荆棘和穴居毁弃石阶的野兽等审美事象,在杨銜之笔下如同摄影镜头一样进行空间切换,整体上凸显出北魏洛阳丘墟的荒芜悲凉。同时,他作为亲历者,在往昔满眼繁华和今朝满目疮痍的视觉冲击对比下,被激发出浓郁而强烈的恋地情结,从而将自身的悲情倾注进入了洛阳丘墟审美事象之中,使它们整体上熔铸成为丘墟洛阳审美意象。正是在丘墟审美的激发下,杨銜之为铭记洛阳的盛世繁华,避免一代名都就此湮没于历史的尘埃之中而撰写了《洛阳伽蓝记》,在正文部分借助审美还原营构出了繁华、开放、包容、昂扬的洛阳都城意象,或者说丘墟原生空间审美意象。当然,《洛阳伽蓝记》属于特例,很多亲历者创作的作品受文体所限、后来者受无丘墟原生空间生存经验制约,致使很多丘墟作品仅限于丘墟审美意象的营构。

一般而言,在丘墟审美活动展开过程中,审美事象和审美意象之间是一种交织杂糅的关系。尤其是在丘墟审美的抒情性表达中,审美意象可得到充分呈现,审美事象则往往处于一种隐在状态,即处于审美者与丘墟在感性维度相接的审美活动过程之中。如广被后世所吟诵流传的《麦秀》《黍离》,虽都是因经过故都丘墟而抒发故国之思、亡国之痛的作品,但仅从“麦秀”“黍离”的审美意象来看,难以捕捉到作者于故都丘墟空间内踌躇徘徊进入审美状态时所获得的丘墟建筑残存物的审美事象。而在叙事性表达中,两者则是处于一种共在状态,审美事象在情感的推动下熔铸成为审美意象。如杜甫的《玉华宫》:“溪回松风长,苍鼠窜古瓦。不知何王殿,遗构绝壁下。阴房鬼火青,坏道哀湍泻。万籁真笙竽,秋色正萧洒。美人为黄土,况乃粉黛假。当时侍金舆,故物独石马。忧来藉草坐,浩歌泪盈把。冉冉征途间,谁是长年者。”[10](P2279)杜甫在唐至德二年到鄜州探亲时,途经建于唐太宗贞观二十年的玉华宫。在岁月更替中,曾经辉煌一时的玉华宫,早已成为废弃的行宫丘墟。在这首诗中,“遗构”“阴房”“坏道”“石马”等建筑遗存和溪水、松林、绝壁、鬼火等自然物一起,构成了玉华宫的丘墟环境,也是杜甫在其中游观所获得的审美物象与事象。它们在杜甫感叹荣华易逝、岁月易老的悲情中,自然统摄于玉华宫丘墟审美书写之中,创构出了玉华宫丘墟审美意象。

由上可知,中国古代丰富的丘墟审美文学艺术作

品为梳理、凸显和阐发丘墟审美类型奠定了坚实的作品支撑。它们虽然没有直接促生出针对性的理论建构,但所形成的丘墟审美书写现象并非没有受到理论关注。《二十四诗品》“悲慨”中所言的“萧萧落叶,漏雨荒台”便涵盖有丘墟审美。朱良志在对此注解时就明确说“萧萧落叶,喻生命短暂,命运不可把握。而漏雨荒台,抒发的是‘铜驼荆棘’(索靖语)之叹,曾经的城垣荒苔历历,透出历史的寂寞和忧伤。”[21](P164)同时,从“麦秀”“黍离”“铜驼荆棘”等丘墟审美意象的沿用与丰富可知,丘墟特别是现场丘墟审美,不仅具有

切实的物质形态,而且具有精神丘墟的意涵,丘墟审美的文学艺术表达也内在隐含着现实与精神的双重维度。进而言之,纵然都城丘墟审美意象或者说书写都城丘墟的文学作品占据主导性地位,但并不应因此遮蔽其他类型丘墟审美作品所创构的意象与抒发的情怀,丘墟审美是丰富而多元的,如都城丘墟指向家国情怀,地域丘墟强调社会悲情,冢墓丘墟则指向生命感伤等。从这个意义上说,丘墟审美拥有的巨大理论阐释空间,还有待进一步深入发掘。

参 考 文 献

- [1][北齐]魏收.魏书[M].北京:中华书局,2011.
- [2][唐]姚思廉.梁书[M].北京:中华书局,2014.
- [3]商务印书馆辞书研究中心.古代汉语词典(第2版)[M].北京:商务印书馆,2017.
- [4]巫鸿.时空中的美术:巫鸿中国美术史文编二集[M].梅玫等译.北京:三联书店,2009.
- [5][汉]许慎.说文解字[M].北京:中华书局,2003.
- [6][汉]司马迁.史记[M].北京:中华书局,2014.
- [7]袁行霈.陶渊明集笺注[M].北京:中华书局,2011.
- [8][宋]黄庭坚.山谷诗集注[M].上海:上海古籍出版社,2003.
- [9]巫鸿.废墟的故事:中国美术和视角文化中的“在场”与“缺席”[M].肖铁译.上海:上海人民出版社,2012.
- [10]中华书局编辑部点校.全唐诗(增订本)[M].北京:中华书局,1999.
- [11][宋]司马光编著.资治通鉴[M].北京:中华书局,1956.
- [12]维特根斯坦.文化与价值[M].涂纪亮译.北京:北京大学出版社,2012.
- [13][唐]陈子昂撰,彭庆生校注.陈子昂集校注[M].合肥:黄山书社,2015.
- [14]格诺特·波默.气氛美学[M].贾红雨译.北京:中国社会科学出版社,2018.
- [15]滕守尧.审美心理描述[M].成都:四川人民出版社,1998.
- [16]葛晓音.杜甫诗选评[M].上海:上海古籍出版社,2019.
- [17]席格.环境·身体·气氛——论环境美学走向普适性美学原理的三个关键词[J].郑州大学学报(哲学社会科学版)2018(5).
- [18]逯钦之.先秦两汉魏晋南北朝诗[M].北京:中华书局,2008.
- [19]叶朗.美学原理[M].北京:北京大学出版社,2009.
- [20][北魏]杨衒之著,杨勇校笺.洛阳伽蓝记校笺[M].北京:中华书局,2018.
- [21]朱良志.《二十四诗品》讲记[M].北京:中华书局,2017.

(责任编辑 乔学杰)