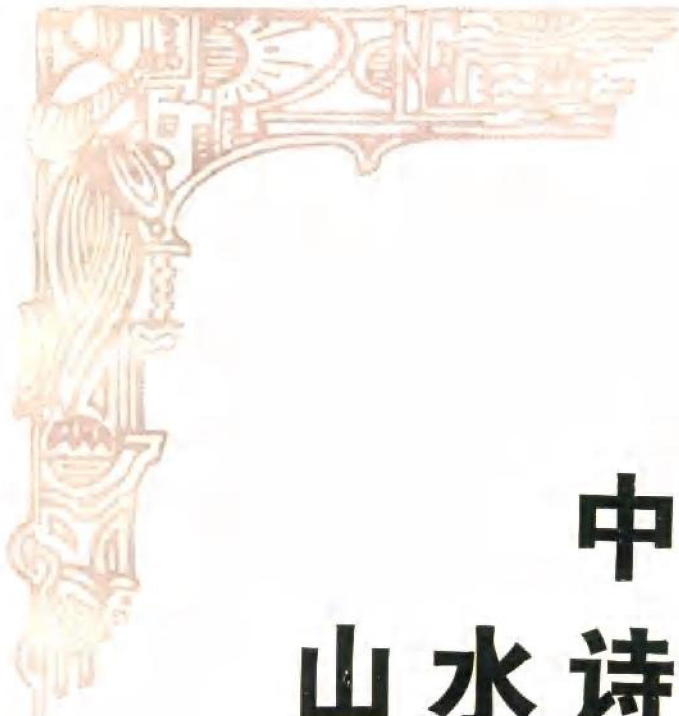
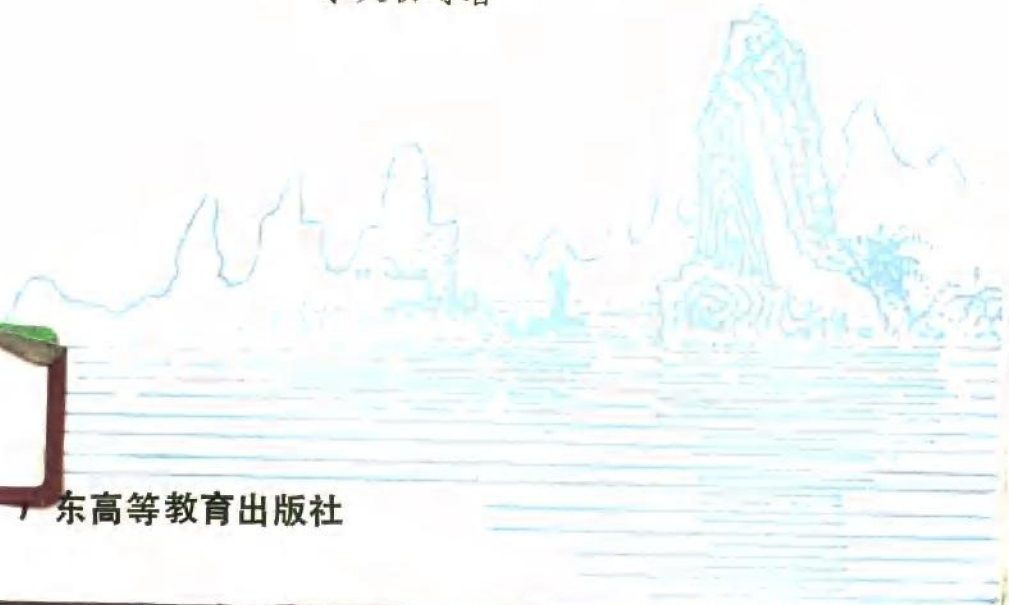


传统文学与当代意识丛书 饶芃子主编



中国 山水诗史

李文初等著



9
东高等教育出版社

责任编辑 杨明新
封面设计

传统文学与当代意识丛书

中国山水诗史

李文初等著

☆

广东高等教育出版社出版

广东省新华书店发行

佛冈县印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 13.875印张 350千字

1991年5月第1版 1991年5月第1次印刷

印数0001—2000册

ISBN 7—5361—0565—7/I·42

定价6.20元

传统文学与当代意识丛书编委会

主编：饶芃子

编委：李文初 罗东升

杨明新 饶芃子

洪柏昭 殷国明

（以姓氏笔画为序）

本书撰稿人及分工

李文初——导论，第一、二编

郑孟彤——第三编第八、九章

王景霓——第三编第一、二、三、四、五、
六、七、八、十、十一、十二、
十三章

蒋述卓——第四编第一、二、三、四、五、
六、七章

洪柏昭——第四编第八、九、十章

刘绍瑾——第四编第十一、十二章

郭小湄——第四编第十三、十四、十五章

《传统文学与当代意识丛书》

前 言

饶芑子

我们正处在一个急剧变化的时代，当代政治、经济、文化、哲学等方面的发展给中国传统文学带来了巨大的影响。怎样在新的条件下发扬光大中国文学的优秀传统，是当前文学研究工作中的重要问题，这个问题已经引起人们的注意，《传统文学与当代意识丛书》就是为了适应这种需要而编著的。

社会在变革中前进，中国的传统文学要当现代焕发出新的青春，就需要在传统文学与当代意识之间架设起一座理论桥梁，一方面用当代意识去审视、观照、评析我国的传统文学现象，探索其历史发展规律和特点；另一方面是要在文学传统的基础上探索文学当代意识的形式、嬗变及其形态。今天的中国文学，是历史的中国文学的继承和发展，用历史的眼光来看，传统文学与当代意识之间并不存在根本不可逾越的鸿沟。在这方面，我们认真、扎实地做了一些研究工作，从不同角度寻找古今中国文学的交汇点，不但是可能的，而且是必要的。

《传统文学与当代意识丛书》是一套以马克思主义为指导，用当代意识来探讨我国古今文学现象的学术著作，共12本。其中有的是填补中国文学史研究的一些空白领域的，如《中国山水诗史》、《中国散曲史》、《中国古代小说人物史》、《中国现代散文诗史》等。这些专著的作者试图以新的方法、新的观念，从

一个侧面研究中国文学传统的形态及其发展变化，并作具体的审视和评析，通过对传统文学的反思来激发新文学的创造。以《中国山水诗史》和《中国散曲史》为例，前者是一部研究中国山水诗从孕育、形成、勃兴到繁盛的全过程的学术专著，作者在这部著作中，概括中国山水诗发展的基本史实和风貌，揭示其流派的发展趋势和脉络，总结山水诗创作的丰富经验，为建设社会主义新文化提供有益的借鉴；后者以开放的思维形式，研究散曲产生、发展的全过程，展示其丰富多彩的形态，探求其审美的价值，总结其发展的规律，既有宏观的抽象概括，也有微观的具体分析，观点、立论都很新颖。这两本书的写作和出版，在中国文学的研究领域里都是首创的。丛书的一部分专著是研究现当代文学的，如《中国当代知青文学》、《中国现当代文学比较》、《中国现当代文学中的知识女性》，主要是对现当代的一些文学现象、文学思潮作历史性的考察，探讨现当代新文学对传统文学的批判、继承与革新及其不同的艺术形式，同时也揭示现当代文学在发展过程中纵线继承和横向借鉴的关系，总结经验，寻找新的理论突破口。作为丛书的主编，我并非对本丛书的12个选题及其内容都有研究，但我确信这些选题的研究，对当前中国文学的发展，对当前文学研究的推动都是有意义的，将会有助于人们在改革开放过程中更深刻地理解我们的民族文化，并促进我们的文学更快地走向世界。我虔诚地希望这些有益于社会的学术成果得以问世，愿意和丛书撰稿人一起分享他们那种在学术上艰辛探索之后终于有所发现的喜悦。

本丛书的撰稿人都是广东省的中青年学者，他们在科研方面已有丰富的经验，大多出版和发表过学术著作或者有价值的学术论文，并且都是在对某一专题长期研究中确立自己的题目的。他们的学术思想活跃，对时代、对历史、对文学有锐敏的感觉，在自己的选题中都表现出一种勇于探索的精神，无论面对的是历史上复杂的文学现象，还是现当代文学中现出的新问题，都力图以新的

科学态度大胆地进行研究和思考，并且出于文化自觉感的驱使，把自己的探讨和结论毫无保留地呈现在读者面前。例如丛书中的《庄子与中国美学》这一专著，就有不少独创性的见解。研究过庄子的人都知道，《庄子》一书的价值往往不表现在它的结论上，庄子的美学思想一般是从他与别人的论争中闪耀出来的。这本专著的作者正是抓住《庄子》这一特殊形态，从中发掘其光辉的美学思想，并具体阐明庄子思想对中国美学、文学、绘画等方面的深刻影响。在书中，作者拿庄子的美学思想同西方一些美学家克罗齐、叔本华等的美学思想作比较，通过比较，突出庄子美学思想的特点和价值。全书立意新颖，很有生气，表现出作者锐敏的思想和勇于探索的精神。我主编这套丛书的时候，在注意和重视科学性的同时，也十分尊重丛书作者的探索精神和学术个性，努力做到为广大文学爱好者、大学生和文学专业工作者提供一套有特色的专业参考书。

最后，还有一点要告诉读者的，就是这套丛书已经有关专家审定，列入广东省哲学社会科学“七五”科研规划，从今年9月起由广东高等教育出版社分期出版，每年度出版几本，在争取在若干年内出齐。为此，我在这里代表丛书编委会、丛书作者向关心、支持本丛书的专家和广东高等教育出版社表示衷心的感谢。

1987年10月8日

导 论

（一）“山水诗”的义界

什么是山水诗？这是编写《中国山水诗史》首先碰到而又必须明确的问题。否则，就有可能出现两种偏向：一是本来属于山水诗范围的作品会被排斥在山水诗史之外，二是原本不算山水诗的作品却被拉进山水诗史中来评述。我们首先廓清“山水诗”的义界，就是为了避免这两种倾向的发生。

作为一种文学潮流，中国山水诗实兴起于东晋。东晋之前出现了为数不少的招隐诗、游仙诗、游宴诗，其中不乏山水摹写。这些篇什之所以不算山水诗，乃是因为：

第一，山水描写的份量在全诗中还只占少数，即在题材上尚未成为一首诗的主要表现对象。

第二，这类诗作有关山水的描写，或当作艺术上的陪衬、烘托、渲染，或出自诗人的想象，或囿于园林（人造山水）的有限天地，诗人们尚未将笔墨直接诉诸自然山水本身；这与东晋以来人们考槃山林，直接面对山水，着意追求山水之美的情趣是不一样的。一句话，只有到了东晋，自然山水才真正成为诗人的主要审美对象。

以上两条，可当作我们判断一首诗是否山水诗的基本标准。我们编写《中国山水诗史》，原则上便是用这两个标准去甄别、去决定取舍的。譬如说，文学史上有不少诗作，从题目上看似乎是山水诗，如杜甫的《春望》，杜牧的《九日齐山登高》等。《春望》写安史之乱中沦陷的长安城，全诗主要抒写悲慨，无意表现自然山水之美，其中的“花”、“鸟”都是借来表现诗人当

时的心境的，这无疑是一首感情深沉浓郁的咏怀诗。《九日齐山登高》，全诗八句，除开头二句“江涵秋影雁初飞，与客携壶上翠微”稍涉山水之外，其余六句都是抒写人生悲慨的，显然也不能算山水诗。这两首诗，只要用我们确定的两条标准去衡量，就不难作出正确的判断。然而，在中国文学史上，单就诗歌表现的题材而言，情况是十分复杂的，有的诗是否山水诗，人们的看法还很难一致，这就要求我们作具体而审慎的对待。下面仅就三种情形略呈管见：

一是难以划清山水与哲理的界线。中国早期的山水诗，部分由玄言诗蜕变而来，即如谢灵运的作品，大部分仍是杂糅玄理玄趣的。他的诗虽然多能刻画山水的细微形貌，可谓“巧言切状”，山水在诗中的比重一般也较大，并显示了山水自然本身的美；但也有个别作品，若单从山水的比重着眼，是颇难断为山水诗的。如《富春渚》，全诗凡十八句，前八句写舟行富春江的见闻，属于写景之笔，后十句抒写胸臆，主要是发议论。其中，玄理的成分多于山水，但从来没有人说它不是山水诗。我们说山水诗应以山水描写为主导，也只能是一个一般的原则，不能过于刻板地理解。

二是难以划分山水与田园的界线。魏晋以来，为数不少的一批士大夫受到玄学崇尚自然的感召，或走向山林，或归隐田园，山水诗和田园诗便是在这种相同的文化土壤中生长的两种不同题材的诗体。至唐代，山水与田园合流，形成一个颇具规模的山水田园诗派，孟浩然、王维是这个诗派的杰出代表。我们编写山水诗史，既不能一概排斥这类作品，亦不能不加鉴别地认可这类作品为山水诗。我们的态度是，那些描画山水景物较多的算山水诗，否则，当田园诗处理。如孟浩然的《过故人庄》，全诗八句，除三、四句写到村边的“绿树”，郭外的“青山”，其余多是写农村田园的风物人情之美，诗人着力表现的是田家的朴素的生活情趣，不是大自然的山水之美，所以不能当山水诗看待。

三是有些描写城市山水的诗篇比较复杂。城市山水有两种情形：一种是园林中的山水，一种是城市本身所笼罩的自然山水。我们认为，这类作品，只要它是以表现山水之美为主的，就应该算山水诗；否则，另当别论。如袁宏道的《初至绍兴》，沈德潜的《过真州》，蒋士铨的《江泛》，写的是绍兴、真州、建康的总印象，严格地说，都不是真正的山水诗。

（二）中国山水诗的基本美学特征

中国山水诗从它兴起之时起，就与老庄为核心的玄学联系在一起，而与孔孟儒学的文学旨趣异趋。当然，这不是说儒家与山水是绝缘的，孔子也讲“知者乐水，仁者乐山”，他对学生曾点“浴乎沂，风乎舞雩”的志趣大加赞赏。说明中国古人对自然山水抱有普遍的亲和之情，只是儒、道两家的感应方式及其内涵有所区别罢了。

儒家的人生哲学是积极入世，其学说的鲜明特征是讲致用，所谓修身、齐家、治国、平天下。在这个总的原则下，文学也被纳入致用的轨道，以至后来成为经学的附庸。诸如文学的“美刺”、“讽喻”、“教化”等等理论，无不围绕文学的社会功能而展开；至于文学本身的内在规律如何，至少在东汉以前还绝少引起他们的注意。直至魏晋，这种局面才开始被打破。

魏晋玄学的突起，标示着汉代儒学一统天下的格局被冲破，思想文化领域长期窒息的阴云被驱散，新的思想解放潮流以不可阻挡的趋势滚滚向前。而中国文学也在这种时代思潮的冲击下呈现出前所未有的新气象，一个“文学上的自觉时代”（语出日本铃木虎雄氏的《中国诗论史》，弘文堂书房，1927年3月初版）开始了！这种文学上的“自觉”，主要表现在两个方面：一是文学摆脱经学附庸的地位而以独立的新姿态面对人生，二是作家开始自觉地探究文学自身的规律，并按照自己的理解进行自由的创作。正是由于这种“自觉”，才使中国文学的发展充满生机，呈

现出气象万千的生动局面，无论文学理论的探讨，创作题材的开拓，艺术形式和方法的更新，都获得了令人瞩目的丰硕成果，为唐代文学的全面繁荣，打开了局面，积累了经验。唐代文学，正是在借鉴前代文学经验的基础上，经过艰苦的努力，才继续攀上高峰的。

山水诗兴起于东晋，至谢灵运而蔚成大观。促使山水诗兴起的重要原因正是玄学的启示和感召。魏晋玄学虽然含有会通儒学的迹象，但它基本上还是老庄哲学（尤其是庄子的思想）的新发展。玄学力图通过探究宇宙本源去寻找人的位置或归属，这就是所谓“体道”（或曰“体玄”）和“适性”的问题。在老庄的著作中，作为弥纶万物的“道”只是一个抽象的哲学概念，“寂兮寥兮”，悠远玄妙。魏晋时，玄风靡漫，崇尚自然，企慕隐逸，一时蔚为风气。人们在与自然山水的实际接触中，发现至高无上的“道”就具体地体现在山水胜境之中。本来《庄子》已有“目击而道存”（《田子方》篇）的话，但毕竟太空泛；魏晋以来，始有“山水以形媚道”（宗炳：《画山水序》）的新认识、新观念。当时人们认为，要真切地领略“道”的真谛，最便捷的途径是投身到大自然的山水中去。道家原本是在野派，他们对现实政治持批判态度，对世俗社会的礼法、伦常、人情十分厌恶，力求避世、超世，但这种主观愿望实际上是空想，他们只能寄情于“无何有之乡”，或作梦幻式的“逍遥游”；魏晋人却在自然山水中发现了理想的境域，从而解决了人们渴求已久的“适性”之求——现实的“逍遥游”，后来陶弘景称山水胜境为“欲界之仙都”（《答谢中书书》），正是从这个意义上说的。另外，道家所理想的圣人（所谓“至人”、“神人”），这时再也不像庄子所描绘的那样玄虚缥缈（如藐姑射山神人），而是被一种现实的人格个性之美所代替，表现为遗弃权累物欲而获得的空明虚静的风神或心态，这种风神或心态，犹如自然山水所展示的风貌一样充满生机，意蕴无穷。山水诗就是在这种历史背景和玄学新观念

的影响下应运而生的。人们在崇尚自然的风气中，面对千姿百态、美不胜收的山水，很自然地要借助于文学的诗，以表达流连山水、体玄适性所获得的宇宙人生之理、造化自然之趣、赏心悦目之情。可见，山水诗从它出现之时起，就在艺术上遇到一个问题：如何处理客观上的山水景物描写与诗人主观上的“理”、“情”、“趣”的表现的关系问题，约言之，就是后人所谓的“境”与“意”的结合问题。中国诗歌艺术的重要美学范畴——“意境”，正是从山水诗的创作中引发，并通过诗人们的创作实践，随着“境”与“意”关系的深入探讨而在理论上不断加以完善的（在这个过程中，曾经借鉴和吸取了佛教唯识学关于识与境的关系的理论和概念）。我们在此探究的中国山水诗的基本美学特征也就最深刻地体现在这个美学范畴中。

意境问题尽管自魏晋以来就在山水诗的创作实践中碰到，但作为一个重大的美学课题被人们系统地进行研究，那还是唐以后的事。这当然不是说，意境作为一种诗歌的艺术形态到唐代才开始出现，事实上，魏晋某些诗人的创作已有被后人评为“意与境会”的作品。然而，不可否认的是，只有到了唐代，人们才比较自觉地追求这种美学境界，并在实际创作中臻于理想的极致——“意与境浑”的高妙境界。这类作品，大多属于山水诗创作，例如王维，即被后人誉为达到这种高妙境界的杰出代表。

谢灵运是中国山水诗史上开一代风气的大家，他在理解和处理“境”与“意”的关系上，显然还比较粗浅，具体表现为写景、记游与悟理、抒情的肌理分明可辨，二者在诗中呈杂糅状态。人们认为这是因为他并不真正安于老庄的人生态度，故使他的诗风缺乏恬适自然之致。这种看法不无一定道理，但也应该看到，这种现象是中国早期山水诗创作由于经验不足而出现的带有普遍性的特征。

王国维在《人间词话》里把诗人的观物方式，即主体对客体的把握方式，划分为“无我之境”和“有我之境”，虽然他没有

明言二者的优劣，但从他的行文中还是流露了对“无我之境”的偏尚和激赏。他的所谓“无我之境”，具体地说，就是“以物观物，故不知何者为我，何者为物”（这或许受到庄子“未始有物”的“至知”论的启示）。中国山水诗到唐代产生不少“神品”，正是诗人孜孜追求这种主客无间、物我相忘的“无我之境”的结果。这里所谓“无我”，并非说的纯客观的刻画山水景物，而是指这种主、客两方的统一或结合达到浑然一体的状态。特别要指出的是，这种统一或结合表现为主体向客体靠拢，即诗人的主观情怀在诗中被融汇于山水描写之中，被所谓“自然化”了；这与以往诗歌创作中常见的比兴、象征之法，把自然景物作片断的、偶然的拟人化，让客体服从主体，是绝然不同的。在具有“无我之境”的诗篇中，自然山水无不充满生机、灵气。作为审美主体的人，只有摆脱世俗尘纓，诚心投入大自然的怀抱，才能真正实现这种审美观照，切实领悟自然山水之美。下面请看王维的两首诗：

木末芙蓉花，山中发红萼。澗户寂无人，纷纷开且落。

（《辛夷坞》）

人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春澗中。

（《鸟鸣澗》）

诗中似乎纯是客观写景，但其中所呈现的圆融和谐的艺术氛围却像一个恬美的梦，诗人沉浸其中，陶醉其中，似乎连生命都融入诗境了。这种境界，出自诗人瞬间的感悟，容不下丝毫个人的知性、尘想，是一种“佇兴”而就的醇美之作，最得神韵派的激赏。

王国维的“无我之境”，标示了中国山水诗艺术意境的理想品格；而他所论列的“有我之境”则揭示了山水诗中山水景物与诗人的主观情思相结合的另一种方式或途径。在这类诗的写作

中，诗人清楚地感到自我的存在，并意识到他所面对的山水是与自己不同的外在物，他只是从自我出发，把自我外射、移情到自然山水上，从而在山水景物的自然属性中找到了与自己心态相契合的某种情韵。这类作品，在中国山水诗史上占有很大的比重，多属羁旅、贬谪、宦游之作。诗人从当时的心境出发，抓住山水景物的部分特征，形成情景交融的艺术氛围，亦具有颇强的艺术感染力。如杜甫乾元二年（759）弃官西行，辗转入蜀途中写的不少山水诗就属这类作品，南宋一些爱国诗人的山水篇什，亦是这类“有我之境”的佳作。

王国维所概括的“无我之境”和“有我之境”，在历代诗评家的品味中，大多认为“无我之境”最优，是山水诗中的神品。这种认识，从对自然山水的纯粹审美意义上说应该是言之成理的；因为知性的介入，理智的安排，尘想的渗透，极易破坏自然山水本来的灵气和艺术意境的浑融，犹如用儒家的“比德”观看待山水，势必造就淡乎寡味的道德说教品一样。但是，从诗歌创作的历史实际和艺术本身的法则上考察，具有“无我之境”的作品不一定就高于一切，就像王维的山水短诗不见得就在李白某些山水佳作之上一样。关键在于：一要看“意”本身的内涵，二要视“意”与“境”的关系处理得是否圆融和谐。试以李白的《独坐敬亭山》为例：

众鸟高飞尽，孤云独去闲。相看两不厌，只有敬亭山。

敬亭山在安徽宣城。李白胸怀壮志豪情，一心想着报效国家，但却处处碰壁，晚年带着郁闷孤愤的心情来到宣城，一是想伺机再仕，二是探古访仙，游山玩水，以求内心平衡。此时诗人似乎觉得敬亭山是他的知己，或在敬亭山身上看到了自己的身影，他那孤独苦闷的心境，顿时与傲然挺立、孤寂无系的敬亭山契合了。你看，巍峨的敬亭山，尽管高耸入云，雄视古今，然而，众鸟飞

尽，孤云独闲，何等的伟大，又是何等的寂寞！这在志高才大而又无所建树，无人理解的诗人看来，觉得敬亭山就是他自己，或者他自己就像敬亭山，彼此相化而相忘，两个伟大而寂寞的形象浑融一体了。在这里，诗人不但使自身化为自然山水，也使自然山水转化为自己，读者亦可从诗的浑融的艺术境界中去洞观默察，去体悟品味，用自己的经验和想象去参与诗人的创造。然而，按王国维的标准，这首诗当属“有我之境”；但诗人所创造的情景浑融的艺术境界，诗中所展露的那种胸怀，那种情趣，那种人格之美，使它不愧为山水诗中的上乘之作。我们不能囿于神韵派的审美偏爱，而贬抑这类“有我之境”佳作的价值。

总之，中国古代山水诗的意境常常是意蕴丰富，余味无穷的。从艺术本身说，这种境界乃是主观与客观、理想与现实、有限与无限在诗歌创作中的辩证统一。中国山水诗的基本美学特征，就应该从这里去探讨。

（三）中国山水诗史的分期

中国山水诗发展的历史，可谓源远流长，呈现出波澜壮阔、气象万千而又历久不衰的宏丽流程。从它发生、发展、流变的进程看，大致又可划分为五个阶段，每个阶段都有独特的内容和特色。

第一，孕育期（先秦至西晋）。

人与自然山水的关系，本来就很密切，尤其像我们这样一个有着悠久的农业传统的国度，我们的祖先很早以来就与大自然相生相息，虽然那时不无畏惧、恐怖之感，但又觉得山林、湖川存有一份温馨的护育之情。随着社会的向前发展，人们对自然的认识也随之深化，并逐渐培养起一种对自然的审美能力，人与自然的关系在文学上也有所反映。在我国文学史上，这种关系在诗歌创作中的比重是与日俱增的，如《诗经》中，那些无名氏诗人只懂得摘取自然景物的某些片断当作“比”、“兴”，或用以引发

内蕴之情，或借以比喻物象、渲染气氛，目的在于抒情写意，无意描摹自然景物之美。《楚辞》多属遣怀抒情之作，其中自然山水的描写份量显然比《诗经》加重了，表现自然山水的能力也明显增强，某些描写已具象征意味，个别篇章甚至出现情景交融之境和大段的纪行性写景，流露出浓重的赏爱山水之情和借山水消愁解闷的意识。汉魏以来出现的招隐诗、游仙诗、游宴诗，因其“隐”、“仙”、“宴”都与山水直接相关，故写景之笔更为常见，写景的能力也大为加强，个别篇什，似与山水诗无异；只是因为其旨趣不在揭示自然山水之美，故仍与真正的山水诗有质的差别。然而，也应该看到，《诗经》、《楚辞》以及后来的招隐诗、游仙诗、游宴诗，却为山水诗的成长积累了模山范水的丰富经验，就像一个婴儿的诞生，是经过长期的孕育一样，中国山水诗的发展，也曾有过这样一个漫长的孕育期。

第二，形成期（东晋）。

直到东晋，促使山水诗形成的诸种条件才算齐备，中国山水诗终于诞生了！这些条件中又以玄学的兴盛最为重要。魏晋玄学在宇宙观上开拓了人们的视野，使人的认识扩大深入到耳目直觉以外的玄虚之境，又在人生观上把原来道家的超世理想落实到现实世界中来，自然山水成了人们寄托情志的理想之所。崇尚自然，寄情山水，即是基于这种新观念而蔚成风气的，而山水诗也正得益于这种风气而兴起。由于山水诗与玄学的这份因缘，加以山水诗原本是从玄言诗脱变而来，故这时的山水诗，除部分纪游性的篇什外，大多杂糅玄理玄趣。这种现象比较普遍，是中国早期山水诗的时代特征。

第三，勃兴期（南北朝、隋）。

东晋兴起的山水诗，因其揭示的自然山水的清新之美，投合了当时人们崇尚自然界的色彩、音响、气象的审美趣味，故而得到迅速发展，至谢灵运登上诗坛，更是局面大开，气象一新。他亲自登临山水，深入险峰幽谷，并极尽全力，把这种审美感受营

构成优美的诗篇，从而大大开拓了诗歌的题材，使山水诗一跃而成诗坛“大国”。史称谢灵运“每有一诗至都邑，贵贱莫不竞写，宿昔之间，士庶皆遍，远近钦慕，名动京师”（《宋书》本传），说明他的山水诗在当时是如何令人倾倒，以致形成一个山水文学迅猛发展的热潮。接踵而起的有鲍照、谢朓等人，他们继承谢灵运的遗韵，在山水诗的写作上奋力开拓，着意求新，如鲍照对山水的原始美的追摹，就显得气象不凡，抗壮奇丽；谢朓对城郊山水的刻画，也别具一格，焕发出清新流丽之美。且二人诗中的说理成分显著减少，抒情成分显著加重。至阴铿、何逊诸人，已试用律体撰写山水，精巧别致，几近唐人五律高境。他们对中国山水诗的持续发展，都作了积极而卓越的贡献。

第四，昌盛期（唐、五代）。

唐帝国是中国历史上空前统一，经济、文化空前繁荣，与国外交往空前频繁的国家。这就为文学艺术的发展提供了十分有利的条件，山水诗的发展，因之进入一个前所未有的昌盛时期。

唐代山水诗的繁荣昌盛，具体表现在以下几个方面：

一是从事山水诗创作的诗人，数量之多，产品之丰，十分惊人。仅据《全唐诗》所录统计，唐代近三百年间，曾涌现诗人二千二百多个，创作诗歌达四万八千九百余首，是唐以前一千六七百年间留下来的诗歌总数的几倍。这数以千计的浩浩荡荡的诗人队伍中，大多数人都曾吟咏过山水；他们究竟写了多少山水诗，虽然至今尚未作出精确的统计，但可以大致估计，唐代山水诗的总量，恐怕也是此前留下的山水诗总数的几倍。更值得注意的是，涌现了像王维、李白、杜甫等天才巨星，他们的山水诗创作，不仅数量多，视野开阔，内容丰富，而且诗境不凡，艺术上多姿多彩，极富创新精神。他们不愧是高照唐代诗坛的巨星，对于中国山水诗的发展有着深远的影响。

二是山水诗创作视野十分广阔。唐帝国空前统一强大，与世界交往空前开放，东通日本，西经丝绸之路达地中海、印度洋。