

哲思与诗情

中央党校文艺美学论集

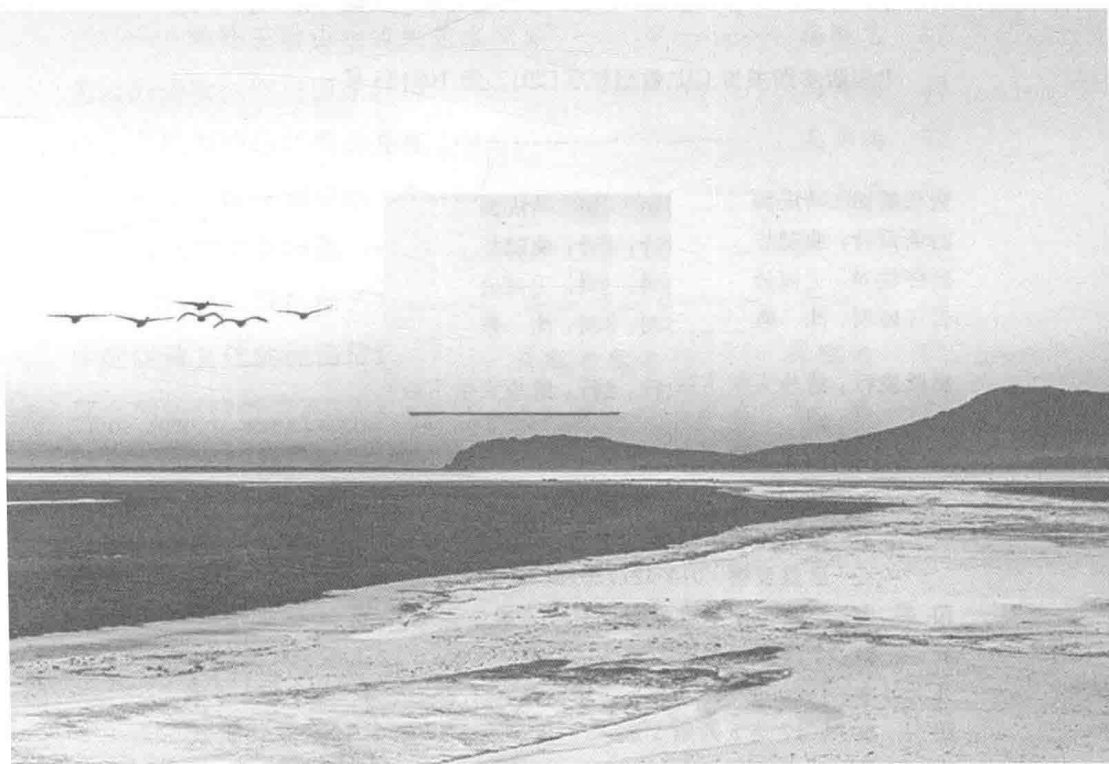
马奔腾 主编

清华大学出版社

哲思与诗情

中央党校文艺美学论集

马奔腾 主编



清华大学出版社

北京

版权所有,侵权必究。侵权举报电话:010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

哲思与诗情:中央党校文艺美学论集/马奔腾主编. —北京:清华大学出版社,2017

ISBN 978-7-302-47041-0

I. ①哲… II. ①马… III. ①文艺美学—文集 IV. ①I01-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 109425 号

责任编辑:马庆洲

封面设计:曲晓华

责任校对:王淑云

责任印制:沈 露

出版发行:清华大学出版社

网 址: <http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址:北京清华大学学研大厦 A 座 邮 编:100084

社总机:010-62770175 邮 购:010-62786544

投稿与读者服务:010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质量反馈:010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印装者:三河市中晟雅豪印务有限公司

经 销:全国新华书店

开 本:155mm×230mm 印 张:21.25 字 数:228 千字

版 次:2017 年 5 月第 1 版 印 次:2017 年 5 月第 1 次印刷

定 价:69.00 元

产品编号:073810-01

目 录

试析商鼎的文化价值与美学意义	马奔腾	1
论唐代诗歌中“静”的审美趋向	马奔腾	15
山水有清音		
——略论王维山水诗的艺术世界	梅敬忠	27
孟郊的诗歌创作与道家精神	马奔腾	38
禅家自性对诗歌意境的开拓	马奔腾	51
禅门直觉与诗歌意境的神韵	马奔腾	62
李白诗歌的审美特色	张 文	75
《牡丹亭》之美与昆曲艺术	梅敬忠	88
中国戏曲文化的优良传统与美学风韵	梅敬忠	101
二十世纪《红楼梦》主旨的阐释问题	刘冠君 车 瑞	117
杜威论艺术与教育	李媛媛	128
大众文化时代的审美教育	李媛媛	143
走出当代“艺术定义”困境		
——杜威美学的遗产与启示	李媛媛	153
审美介入与新美学的崛起		
——访国际美学协会前主席阿诺德·贝林特教授 ...	李媛媛	168
理论的旅行		
——20 世纪 80 年代外国文艺理论的引介与评价 ...	李媛媛	179

论消费社会审美时尚的运行机制	刘冠君	191
从审美的反思判断到政治的反思判断		
——论利奥塔对康德美学的继承与扬弃	刘冠君	203
抵抗资本主义的“非人”		
——简论利奥塔的先锋艺术理论	刘冠君	219
布洛赫的美学思想		
——艺术品作为对一个更美好世界的乌托邦展示		
..... [德]克劳斯·库菲尔德/撰 林雅华/译		228
诗意现实主义与现代市民史诗		
——十九世纪德语小说研究	林雅华	242
现代性与成长小说	林雅华	252
希腊悲剧中的神意与命运		
——《被缚的普罗米修斯》释义	秦 露	265
挟火挟电,引领时代风云		
——《十日谈》与文艺复兴时期的人文主义	张 文	288
《理查二世》:新亚当与第二乐园的重建	秦 露	302
启蒙的审美现代性视域		
——以《绿衣亨利》为例	林雅华	321
编后记		333

试析商鼎的文化价值与美学意义

马奔腾

中国的青铜时代一般是指从公元前 21 世纪到公元前 5 世纪的 1500 多年的历史。这一阶段,青铜器(主要是礼器与兵器)在社会生活中占有重要地位。由于考古资料的缺乏,夏代的时代特征模糊不清,而周代重“德”的人文思想勃兴,后来铁器又逐渐普及,其社会政治、思想状况也较为复杂。只有商代可算是中国青铜时代的典型代表。在商代种类、样式繁多的青铜器中,鼎具有崇高的文化价值和深远的美学意义。有商一代,“国之大事,在祀与戎”^①,礼器鼎成为“家国重器”。透过鼎,我们可以看到商代的社会面貌和审美理想。而鼎的意义,又是通过造型与纹饰两个方面来体现的。所以,从这两个方面入手,我们就可以对鼎的内涵有一个大致的了解。

一

商代的青铜鼎的造型有圆鼎、鬲鼎、方鼎等,其中最重要的是方鼎和圆鼎。青铜鼎是由陶鼎演化而来。陶鼎在发现于河

^① 杨伯峻:《春秋左传注》,861 页,北京,中华书局,1990。

南的约公元前 5500 年至约公元前 4900 年的裴李岗文化时期就已经出现了^①。原始社会的鼎都是圆形的,作为饮食器皿,圆形也合于实用的目的。在推测为夏文化的二里头文化第三期发现有青铜鼎,此期被认为是青铜礼器的源头。在早商二里冈时期,已出现青铜方鼎。到商代中、晚期,方鼎数量大增,与圆鼎一起成为主要祭祀礼器。那么,这里就有一个非常有趣的问题:在圆鼎之外为什么要创造方鼎呢?与圆鼎比,方鼎不但铸造时要麻烦得多(因为四面和底足要以块范法至少分五范铸造),而且不论受火,还是取食,都不实用。这个问题就不能从物质上的实用角度来加以解释了,而必须与商人的天下观及巫术思想相联系。

商人已形成“天圆地方”的天下观,“商人以方位结构了他们的世界,这个方位以东、西、南、北四方为特色”^②。在安阳西北冈发现了十一座殷王室大墓,这些墓有两大特点:一是墓穴皆南北向;二是各墓皆有东、南、西、北四方之墓道通向墓中心的底部,四方墓道使整座墓呈“亞”字形,而墓坑中心的木室也以“亞”字形者为多。因此,“参加西北冈殷墓发掘工作的高去寻先生相信,这些王室墓亞形的构造绝非偶然的设计,应有它象征性的意义。他相信,这颇类似后世明堂宗庙的礼制建筑。明堂古为君王祭祀先祖、天帝和颁布政令之所。其建筑形制说法不一,要之不脱东、南、西、北四方有室之基本结构,象征君王

① 参见《中国大百科全书》考古学卷,208页,北京,中国大百科全书出版社,1986。

② 刘岱总主编:《永恒的巨流》(《中国文化新论·根源篇》),438页,北京,生活·读书·新知三联书店,1991。

居中,上通天帝,下抚四方的权威。”^①并且,在发现的商代所有的墓中,只有王室墓才呈“亞”形,这更非偶然。四方的观念也许早在夏代就已存在了。根据对推测为夏代的二里头宫殿遗址的发掘表明,一、二号宫殿呈正方形和长方形,考古工作者认为“这可能是《考工记》所说的‘四阿重屋’的殿堂”^②。“二里头的宫殿建筑,从体制到结构都具有早期宫殿的特征……布局呈正南北向中轴线分布,主次分明,结构严谨,其形制开创了中国宫殿建筑的先河”^③。而作为王权的象征,历来宫殿都是深含意味的,最后终于发展出故宫这样辉煌的建筑群。早期城邑的建造也与这种思想一脉相承。1954年发现的郑州商城遗址,1983年发现的河南偃师商城遗址,城址布局都以东南西北四向安排而略呈方形或长方形。“地理环境局限下的时空概念影响到天体学说和地理概念,进而影响到区域划分而形成政治文化。”^④夏商时代人们在长期实践中形成的天下观必然影响到人们的审美心理,影响到人们对生活用具及艺术品的创作与品评。方鼎出现之前,方罍、方尊等方形器早就存在了。有人说,方彝“这种方形容器造形,可能取自建筑,其盖似四阿式屋顶,顶上有二对称的短柱钮,中脊、四坡角以及四面中部均有棱脊,盖沿下有排列整齐的七个方形槽,极似屋椽,很可能是仿自当时的宫殿建筑。”^⑤那么方鼎的出现也应和当时的天下观有关。

① 刘岱总主编:《永恒的巨流》(《中国文化新论·根源篇》),439页。

② 张之恒、周裕兴:《夏商周考古》,37页,南京,南京大学出版社,1995。

③ 张之恒、周裕兴:《夏商周考古》,41页。

④ 刘汉东:《灵魂与程序》,17页,北京,国际文化出版公司,1989。

⑤ 刘岱总主编:《美感与造型》(《中国文化新论·艺术篇》),173~174页,北京,生活·读书·新知三联书店,1991。

方鼎作为礼器，与圆鼎一起，便体现了商王代表普天下之献祭、祈求于祖先、上帝，以求获得征战胜利或更大统治范围等实际利益的愿望。这当是鼎在礼器中具有至高无上地位的重要原因。到了晚商，甚至出现了重达 875 公斤的后母戊方鼎，堪称鼎器之王。

二

从纹饰上看，商鼎的另一醒目特点就是器表呈现着奇异的饕餮纹。理解饕餮纹的构成及意义比认识鼎造型的意义要艰难得多，却更有价值。饕餮纹是鼎及多数青铜器上的主导纹样，它像一个迷宫，遥远而深邃，隐藏着一把开启商代政治、文化状况的钥匙。

从古至今已有无数学者为找到这把钥匙而费尽心机，提出了许多种关于饕餮纹的论断，如有人认为饕餮纹是图腾标志，有人认为是通神工具，有人认为是蚩尤的形象……但认为饕餮形象是人神交通的工具的说法为多数学者所认可。有人说饕餮纹乃蚩尤像，是黄帝在打败并杀了骁勇善战的蚩尤之后为了“威天下”而作^①。这种看法不具说服力，因为作者所依据的，是一些不能以历史记载来看待的古籍（如《山海经》、《路史》），且无考古上的佐证。要想在这一方面进行有益的探索，期望离真实近一点，就应以辩证唯物主义为指导，以联系和发展的眼光，上溯到原始社会的新石器时代，寻找商代饕餮纹的来源及内

^① 参见曹顺庆：《青铜饕餮及其审美特征》，《安徽师大学报》（哲学社会科学版），1989 年第 3 期。

涵。在这寻找的过程中,应当尽力获得考古资料及文献资料的双重支持。

对于饕餮纹,我同意这样一种观点,即它是由两只动物相向组成,有助巫师沟通天地的作用。而饕餮纹分明具备面具的形状,是巫师施法时的用具之一。饕餮纹的背后,隐匿着巫师的形象。如此,小小的饕餮纹便具有丰富的象征意义。这种象征意义的存在使饕餮纹在商代备受尊崇,成为时代的主导纹样。

饕餮纹中包含着一种森严、恐吓、神秘的力量,这自然和“有虔秉钺,如火烈烈”(《诗经·商颂·长发》)的时代氛围有关。阶级社会的大规模争斗杀伐日益成为生活的重心,从而影响到人们的思想。在原始社会晚期,就已经有了阶级分化的萌芽,部落间的争战也日渐增多。如关于黄帝与炎帝、黄帝与蚩尤争战的神话,就反映了先民对往昔战争的朦胧记忆。这种时代特征表现在艺术上,就是产生了带有阴森气息的兽面纹样。而在新石器时代的大部分时期,由于氏族生活的相对单纯、宁静,陶器、工艺器、工具等的造型和纹样是活泼明朗的,“这里还没有沉重、恐怖、神秘和紧张,而是生动、活泼、纯朴和天真,是一派生气勃勃、健康成长的童年气派”^①。从新石器时代早期直至商代,纹饰风格的变化轨迹是很清晰的。

饕餮纹样的来源与演化过程不妨从龙山文化(约公元前2010年至约公元前1530年)遗址中去寻索。该遗址出土了含有云雷纹的陶器和含有兽面纹的石铎,这些纹饰蕴含着森严、恐吓的气息,反映了一种前所未有的精神感受。“根据现有的

^① 李泽厚:《美的历程》,30页,天津,天津社会科学院出版社,2001。

考古资料，我们可以很放心大胆地说：商代的历史文明是在龙山期新石器时代的文化的基础上发展出来的”^①。龙山文化的兽面纹样和饕餮纹有着密切关系。能进一步揭示饕餮纹早期原型的，是早于龙山文化的良渚文化（约公元前 3300 年至约公元前 2200 年）。在江苏、上海、浙江三省市的许多良渚文化遗址中，出土了很多玉琮、玉璧，其中相当一批饰有兽面纹。例如在江苏昆山绰墩遗址、常熟黄土山遗址和嘉陵荡遗址、上海福泉山遗址都发现刻有兽面纹的玉琮。这些玉琮上兽面的额、鼻、口、目都很清晰。特别是在浙江余杭良渚文化反山墓地出土了一大批含有怪兽与巫师形象的玉器，反映了饕餮的早期面貌。其中有一件“琮王”，刻有“神人与兽面复合像”，人距兽身之上，方脸，眼与商代饕餮纹中的眼一样，可谓标准的饕餮眼，兽也显得孔武有力，人与兽都栩栩如生。在有的玉器上，神人与兽是各占器的一侧的。“良渚文化墓葬中所出璧、琮和其他玉器的形制，尤其是上面的兽面纹饰，在商、周玉制礼器和青铜器上得到了发展，成为中国古代文化的鲜明特征之一”^②。在更早的仰韶文化（距今五六千年）遗址中，也发现了由人与兽组成的纹样，只不过由于年代久远，其图案更大，样式更加稚拙。1987 年 5 月，豫北濮阳市文物管理部门在县城西南西水坡一带发现了仰韶时期的遗存。在墓穴中，出土了三组用蚌壳铺成的动物纹样。“据初步报道，已知这里是仰韶社会中一个重要人物的埋葬。在他的尸体附近随葬有龙、虎、鹿的艺术形象，又有

① 张光直：《中国青铜时代》，303 页，北京，生活·读书·新知三联书店，1983。

② 汪遵国：《良渚文化“玉殓葬”述略》，载《文物》1984 年第 2 期。

人骑龙的形象，龙、虎、鹿显然是死者驯使的动物助手或伙伴”^①。晋代葛洪的《抱朴子》中说：“若能乘蹻者，可以周流天下，不拘山河。”^②濮阳三趺对此可算是有力的证明，说明远古的确是由人借助神异动物来与神灵沟通，只是因部落、社会不同，所依赖的动物有所不同而已。如此，饕餮纹形成的历史也就一目了然了。当然，这里列举了龙山文化、良渚文化、仰韶文化的例子，只想说明饕餮纹发展的历史阶段，饕餮形成的背景，肯定要更为复杂。到商代之所以人与神兽形象会发展成具有神秘气息的饕餮纹，可以由以下四方面来解释：一是“如火如荼”的时代氛围的必然结果；二是太复杂、庞大的图像不易于铸刻到器物上；三是按李泽厚的理解，由于图案的几何纹化而使形象更多地布满器身，巫术意味反而更加强了^③；四是由于人类抽象思维的发展。

商文化的形成自有其历史的继承性，商朝建立前的先商文化与夏文化是其直接的源头。而起源于我国东部偏北沿海地区的商族对龙山文化、良渚文化、仰韶文化的部分继承或商族与它们之间的相互影响也是不难理解的。龙山文化区与仰韶文化区尚属商族活动范围，它们与商族间的密切关系已为考古所证实。良渚文化虽处东南沿海，它和商民族间也不存在无法交流的沟壑。商族与良渚文化各氏族部落都以鸟为图腾，良渚

① 张光直：《濮阳三趺与中国古代美术上的人兽母题》，载《文物》1988年第11期。

② 王明：《抱朴子内篇校释》，275页，北京，中华书局，1985。

③ 参见李泽厚：《美的历程》，32页。

玉器上有鸟日母题的刻纹^①。况且愈是原始民族，由于其动物性尚未褪尽，所以便愈有大的活动空间。“商人迁徙距离有时相当远，如相土时的两次迁居，直线距离足有 500 里以上，《商颂·长发》称‘相土烈烈，海外有截’”^②。商族连新疆的玉石都能得到，何况与沿海部落间的交流、影响？并且上面提到一点，即最北的良渚文化遗址在今江苏省内，离商族的发源地可谓咫尺之遥了。

巫师由动物相助上天入地的巫术信仰也可以在神话故事中得到印证。例如《山海经》中句芒、蓐收、河伯诸神都是乘两龙或两蛇的，并且他们每次与龙、蛇一起露面都似与民神沟通有关。

由上文的分析可以看出，商饕餮纹是人与兽的组合，在长期演化中，人已被渐渐省略（或是说藏到两只神兽的后面）了。但是谁也不会认为巫师不存在，因为大家都知道动物只是通神的助手。再者，巫师作法时大概是戴面具的。良渚玉器上的巫师形象脸都是方形的（如“琮王”，其上神人不但脸方，眼还是标准的饕餮眼）；“70 年代殷墟西区发掘的 M701 墓……其中一人的头部还戴着牛头铜面具”^③。“同区的 216 号墓，也出有牛头形饰 4 件和兽面饰 10 件”^④。这 4 件牛头饰中有两件与饕餮形象相似，并且是饕餮眼；陕西城固苏村商代遗址，1955—1964 年间先后出土青铜铺首 14 件，形象凶狰，大小近人面，两侧有

① 参见宋镇豪：《夏商社会生活史》，460 页，北京，中国社会科学出版社，1994。

② 宋镇豪：《夏商社会生活史》，20 页。

③ 宋镇豪：《夏商社会生活史》，336～337 页。

④ 宋镇豪：《夏商社会生活史》，341 页。

穿,可罩在人脸部。以上所说的面具,在“殷人尊神,率民以事神,先鬼而后礼”^①的情况下,决非普通娱乐品,而是用于宗教仪式,铜面具屡屡殉葬于墓也正因如此。商代饕餮纹中两只通神的动物助手被组合成面具的形式,或与此有关。

通神的助手从理论上讲可以有很多,如古代满族巫师就由大量起不同作用的动物助手相助而通神^②,商代的礼器铸成或铸有多种多样的动物形也有这层含义。那么,饕餮纹为什么一定要由两个动物组成呢?张光直先生认为,这和商代实行昭穆制有关。所谓昭穆制,即两元性的首领制度,政权由王室内分成的两派轮流执掌。昭穆制在西周初期曾明确地存在过。张光直通过对商王谥号、商王墓葬、礼器纹样及甲骨卜文等的考察,认为“很可能的,二分制度是研究殷人社会的一个重要关键”^③。商王死后各有谥号,而谥号自上甲以来俱是十干之一,将商王按十干的谥号依生存年代排列,有一定规律,大体可以分为相间隔的两类。在对殷墟的发掘中发现,小屯的殷代宗庙作两线南北排列,而西北冈王陵区的十一座大墓也分为东西两区南北排列,与小屯宗庙布局相似。最说明问题的是,按十干排为两列的殷后期十一个王,恰又在埋葬时分成相应的东西两列。也许很难有这种巧合。殷代铜礼器的纹样,在总的时代风格下,又可划分成与掌权的派别相对应的类型^④。这些都为昭穆制的存在提供了令人信服的证据。《论语·为政》云:“殷因于夏礼,所损益可知也;周因于殷礼,所损益可知也。”周初的

① 王文锦:《礼记译解》,813页,北京,中华书局,2001。

② 参见张光直:《中国青铜时代》,327~330页。

③ 张光直:《中国青铜时代》,198页。

④ 参见张光直《中国青铜时代》一书中《殷礼中的二分现象》一文。

昭穆制当不应是空中楼阁。昭穆制必和“兄”“弟”概念的界定以及弟及后的再传方式有关。

政治上的昭穆制就为原始宗教带来一个难题。既然人间的王是分为两列的,那么已死去的那些可“宾于帝”的先王也必然是分为两列的。该如何解决这个矛盾呢?“巫覡在为王室服务所作沟通天地的工作上也须左右兼顾,他们的动物助理也就产生成对成双的需要。巫覡登天要‘乘两龙’,也就是‘脚踏两只船’的意思”^①。这样看来,青铜饕餮的形象就包含着丰富的社会政治、宗教内容。

三

由于造型和纹饰两方面的深刻内涵,鼎成了国家的象征,后来“问鼎”甚至成为夺取权力的代名词。春秋时期周定王元年(前 606 年)楚庄王伐陆浑之戎,陈兵于洛邑附近,定王派王孙满前去慰劳,楚庄王趁机探问九鼎的大小轻重,遭到王孙满的驳斥:“周德虽衰,天命未改,鼎之轻重,未可问也。”^②在王室、贵族的祭祀或殉葬中,鼎都是不可剪缺的主角。如殷武丁时期的妇好墓中,就出土大方鼎两件(最大者通高 80.5 厘米,重 117.5 公斤),大圆鼎 1 件(通高 72.2 厘米,重 50.5 公斤),中型圆鼎 12 件^③。

① 张光直:《中国青铜时代》,342 页。

② 杨伯峻:《春秋左传注》,672 页。

③ 参见中国社科院考古研究所安阳工作队《安阳殷墟五号墓的发掘》一文,载《考古学报》1977 年第 2 期。

鼎反映了时代的文化思想和艺术水平,体现了商代人的审美理想。自人类诞生之后,审美意识就在缓慢地发展着。人类从旧石器时代到新石器时代,石器从一次打制到二次加工,再到磨制,到工具、工艺品等的精工制作,其间人们对平滑、整齐、对称、均衡等形式规律有了越来越多的认识,体验到了合乎规律性所带来的合乎目的性,而合乎目的性又反过来加强了人们对这些形式因素(甚至新的形式因素)的认可与追求。合目的性与合规律性所带来的美的感受也就不断产生和强化,并渐渐构成一种社会心理结构。在原始宗教的土壤里,伴随着工艺品、舞蹈、诗歌、音乐、雕塑等艺术形式的发展,伴随着人类思维能力的增强,人们的审美意识也在不断地积淀着,不断地突破着,不断地发展着,人的审美心理结构也越来越复杂、完善。到商代,青铜艺术展示了人类审美思想发展的更高阶段。

商鼎的造型是逐步向符合视觉审美规律的方向演进的。在早商的二里冈时期,鼎的造型还不是十分美观,“鼎的分范方法既以三足为中心,二立耳部位如何与三块外范的分法取得协调,在二里冈阶段仍未完全克服。因此此时的鼎,一耳的部位与一足相齐,另一耳则在二足间,使器形显得不平衡,也是此阶段的特点”^①。此时鼎足也为尖锥状。等到了以殷墟文化为代表的商代后朝,仿自陶器的尖锥足渐减,转以圆柱状为常态,又由于铸造技术的进步,二立耳的部位也与三足的部位取得了视觉上的和谐,并且鼎壁也由薄变厚,鼎体变得更加厚重、稳健。

^① 刘岱总主编:《美感与造型》(《中国文化新论·艺术篇》),171页,北京,生活·读书·新知三联书店,1991。

在纹饰上,二里冈期鼎器表面纹饰很少,以光素风格为主,到商中后期则极尽修饰之能事,饕餮纹在鼎等铜器上大量出现。商代人们已能将人、兽、面具等多种具体事物简化、凝聚到一起,组成象征意味极强的图案,说明了人们抽象思维能力的提高以及审美接受能力的增强。精致的饕餮纹表明艺术创作与审美到商已发展到较高水平,这是毋庸置疑的。

对于饕餮所体现的美的类型,李泽厚认为,青铜饕餮“在那看来狞厉可畏的威吓神秘中,积淀着一股深沉的历史力量。它的神秘恐怖正只是与这种无可阻挡的巨大历史力量相结合,才成为美—崇高的。”^①的确,商代的饕餮纹已丧失了原始社会器物纹样的轻松、活泼,“如火烈烈”的时代赋予了它一股阴沉的气息,但是,这种美还没有发展到崇高的地步。在此,我们有必要澄清一个问题:作为一种时代的审美理想和审美现象,崇高出现于人类进入工业社会之后,工业社会的到来促使人与自然、物质与精神、理想与现实的分裂与对立,不和谐进入审美领域,导致了新的审美范畴—崇高的诞生。青铜饕餮的狰狞其实只是后人静观时得到的外观的表象,充盈于这表象之中的,则是商代人对和谐美的追求。上文在论述饕餮纹的形成时指出,饕餮纹是由两只作为通神助手的动物合并而成,每只动物代表昭穆制下王室的一派。饕餮形象表现了一种“脚踏两只船”的思想,即在两派政治力量之间寻求和谐的思想。

以和谐为善、为美,也并非商代因政治力量的对比而无可奈何地产生的一种审美理想。这种思想也如青铜器纹样的形

^① 李泽厚:《美的历程》,57~58页。