

6

92'

WENYI  
YANJIU

文  
藝  
研  
究

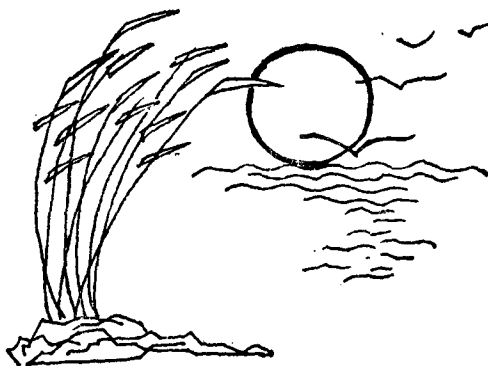


北京師範學院  
圖書館  
報刊專用章

I 0/3

# 文藝研究

一九九二年 第六期



# Literature and Art Studies

No. 6, 1992

## Main Articles

- Guo Mo-ruo: An Epoch Marking Pioneer in the Research  
of Chinese Aesthetic History..... *Wu Gong-zheng* ( 4 )
- Two Issues to be Dealt with by the Contemporary  
Aesthetics Research..... *Jiang Pei-kun* ( 23 )
- The Present Situation and Trend in Novels..... *Chen Xiao-ming* ( 35 )
- Research of "The Book of Songs" and Thoughts on Cultural  
Anthropology..... *Li Zhi-tian* ( 46 )
- Early Concepts in the Chinese Film and Cultural  
Thinking of Film..... *Luo Yi-iun* ( 73 )
- Attack of the Comic Short Drama to the Cross Talk,  
and Its Revelation..... *Chen Xiao-ying/Leng Meng* ( 92 )
- "Zhang Xie, the No.1 Scholar" and the Zaju in the  
Yongjia Period..... *Sun Chong-tao* (105)
- A New Exploration into the Line Patterns..... *Li Yan-zu* (115)
- My Humble Opinions on the Origin of the Mask..... *Gu Pu-guang* (136)

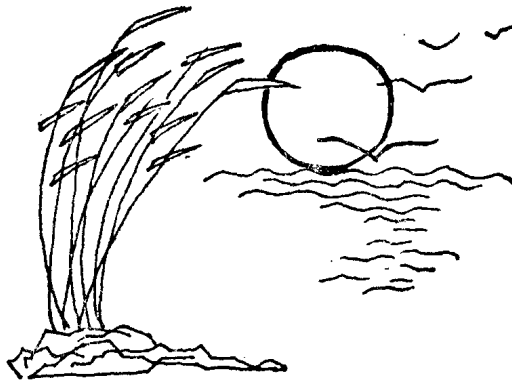
<b>文艺研究</b> (双月刊) WENYI YANJIU	ISSN 0257-5078 CN11-162	一九九二年第六期 (总第八十二期)
〈邮发代号2-25·国外代号BM163〉		电报挂号5797
<b>主办者</b> 中国艺术研究院	<b>国内总发行</b> 北京报刊发行局	
<b>编辑者</b> 《文艺研究》编辑部 (北京前海西街17号 邮政编码: 100009)	<b>订购处</b> 全国各邮电局	
<b>出版者</b> 文化艺术出版社 (北京前海西街17号)	<b>零售、代销处</b> 全国各地邮局和新华书店	
<b>印刷者</b> 北京新华印刷厂	<b>国外总发行</b> 中国国际图书贸易总公司 (北京399信箱)	
		中国国际书店(北京2820信箱)
<b>本期十一月二十一日出版</b>		<b>定价 3.90 元</b>



变体兽面纹彩陶罐（辛店文化）

# 文苑研究

一九九二年 第六期



# 文艺研究

一九九二年  
第六期 目录

- 
- |                                   |       |
|-----------------------------------|-------|
| 中国美学史研究的世纪型开拓者<br>——为郭沫若诞辰100周年而作 | 吴功正 4 |
|-----------------------------------|-------|
- 
- |             |        |
|-------------|--------|
| 审美价值生产的基本类型 | 杜书瀛 14 |
|-------------|--------|
- 
- |                |        |
|----------------|--------|
| 当代美学研究要解决的两个问题 | 蒋培坤 23 |
|----------------|--------|
- 
- |              |       |
|--------------|-------|
| 审美观念变革中的美学定位 | 翟墨 27 |
|--------------|-------|
- 
- |                       |        |
|-----------------------|--------|
| 常规与变异<br>——当前小说的形势与流向 | 陈晓明 35 |
|-----------------------|--------|
- 
- |   |        |
|---|--------|
| 《诗经》研究的文化人类学猜想<br>——兼论张岩《简论汉代以来〈诗经〉学中的误解》 | 李稚田 46 |
|---|--------|
- 
- |                                  |        |
|----------------------------------|--------|
| 《简论汉代以来〈诗经〉学中的误解》质疑<br>——与张岩同志商榷 | 雒三桂 56 |
|----------------------------------|--------|
- 
- |                      |       |
|----------------------|-------|
| 原始社会的收获祭礼与《诗经》中的有关篇章 | 张岩 66 |
|----------------------|-------|
- 
- |                   |        |
|-------------------|--------|
| 中国早期的电影观念和电影的文化思考 | 罗艺军 73 |
|-------------------|--------|
- 
- |             |       |
|-------------|-------|
| 论电影构思中的视点问题 | 吴冬 82 |
|-------------|-------|
-

主 编 柏 柳 副主编 姚振仁

---

喜剧小品对相声的冲击和启示 陈孝英 冷 梦 92

---

戏曲音乐的创变与发展 阎可行 99

---

《张协状元》与“永嘉杂剧” 孙崇涛 105

---

纹样新探 李砚祖 115

---

面具起源刍议 顾朴光 136

---

研究之窗 148

宗教艺术 蒋述卓 《美术形态学》 凝 寒 《中西比较美学大纲》 邹广文

《中国前期文化—心理研究》 金学智 《心学与美学》 殷力欣

中华曲艺 关山涛

---

漫 画 一个好汉三个帮 李济川(34) 财神爷颁奖 王成喜(45) 从前颠

音总不理想 李济川(55) “反客为主” 陈默(91) 就这本书有

用 李 引(135)“侃” 李力生(135)

扉页 于 今

封一 易逝(摄影)王泽民

封二、三、四 变体兽面纹彩陶缶、彝族面具、桑耶神舞铜面具

---

# 中国美学史研究的世纪型开拓者

——为郭沫若诞辰100周年而作

吴 功 正

郭沫若在中国美学史研究上的成就是片尚待深入开垦的沃野，值得广大的沫若研究者和美学史学者去耕耘。

郭沫若虽非专治中国美学史，但一有涉及，便成不刊之论。中国美学史既独立成体，又和中国史学、哲学、文学相交错。郭沫若是文史哲之通家，以其通家之材识，炬照中国美学史现象及其历程，遂使其研究成就自成气象。

## 先秦美学史研究的 巨大成就及其特色

郭沫若的中国美学史研究的最突出成果在先秦阶段，又集中于青铜器研究上。其研究结论代表了这方面的最高成就和水平，至今还是人们研究的出发点，尚无人能够超越。

其一，不是形上地从抽象思辨层面上去进行研究，而是从具体的器皿入手。“形而下者谓之器”，以形下者为研究起点，由形下及于形上。他说，“自汉以来历代所出土的殷、周彝器”存世者有三千，但未在史学包括美

学研究方面发挥应有之作用，只作为古玩家清玩对象。郭沫若以开拓者的眼光发现了“此等古器”之真价值乃是“目前研究中国古代史的绝好资料，特别是那铭文，那所记录的是当时社会的史实。”<sup>①</sup>这是实例性的实证研究途径。

其二，寻找到一个最佳的研究突破口或楔入点：青铜器皿上的文字和纹饰。“各种陶器的形式上与装饰纹样上的发展，在我们辨别文化之时代的相异及其类似时，给我们以最贵重的帮助。”以文字而言，从某一字的出现与废弃中，可以探究其“社会背景和涵义的演变”；以花纹而言，从花纹的出现、废弃与形式演变中，对其“社会背景和寓意，都同样可以追求”，“在这一方面便可以丰富美术史的内容”<sup>②</sup>，这样，也就涉及到美学史层面上来了。这可以说是微观式研究。

其三，深究“在青铜器时代中，何以在器物上会显出这样的波动？”郭沫若以不容置辩的口吻提供了“答案”：“毫无疑问应该求之于社会的生产方式”，其研究观念至为卓越。“明白了这部社会生产进展的过程，便可以了解，青铜器上无论形式、花纹、文体、字体

等所显示出的波动。”<sup>③</sup>从社会的生产方式上去寻求答案，从社会生产进程中去寻找演变的轨迹，坚持作实践阐释和动态说明，可以说是社会实践的研究方法。这是郭沫若的中国史学观、中国美学史观中极有价值之存在。

其四，郭沫若之所以能在这方面的研究中“凿破了”“浑沌”，乃是因为“先选定了彝铭中已经自行把年代表明了的作为标准器或联络站，其次就这些彝铭里面的人名事迹以为线索，再参证以文辞的体裁，文字的风格，和器物本身的花纹形制，由已知年的标准器便把许多未知年的贯串了起来。”<sup>④</sup>这种方法可以说是系统论方法，其功能是由已知系统推导未知系统。

以上四种方法的综合运用，便在中国青铜时代的历史研究，进而在先秦美学史的研究方面产生了世纪性的创获。

郭沫若创立了青铜器的“四个时期说”：“大体上说来，殷、周的青铜器可以分为四个时期，无论花纹、形制、文体、字体，差不多都保持着同一的步骤。”此说最早见于1934年所撰《彝器形象学试探》：“第一，滥觞期——大率当于殷商前期。第二，勃古期——殷商后期及周初成、康、昭、穆之世。第三，开放期——恭、懿以后至春秋中叶。第四，新式期——春秋中叶至战国末年。”以后1945年所撰《青铜器时代》，1946年所撰《青铜器的波动》尽管某些具体提法和分期时间的界定有些不一致，但都重申了“四个时期说”，并且把古代史研究、古文字研究、古纹饰研究结合起来进而导入美学史研究，开拓了一条新路。他对殷周青铜器审美特征的研究一旦跨步，便直凌峰巅，至今仍然是人们所遵循的结论。不仅有史学的分期意义，而且有美学的历程轨迹。第一时期因脱胎于石器时代，带有其特征和遗韵，到了第二个时期逐渐脱离原始风味，第三个时期

器物呈现精巧气象，第四个时期花纹几度。花纹是殷周青铜器最显著、最外在的感性表征，具有浓烈的美学情味。它的变化显示出审美特征的变化，进而显示出审美理想的变化。他所考察的殷周青铜器对象主要是鼎。鼎在原初的出现包含着实用性、功利性、审美性等多重功能。在历史的发展过程中，实用性让位于功利性和审美性；在郭沫若的研究视野内，重视审美性又超过了功利性。对于《左传·宣公三年》所载的“铸鼎象物”之说，郭沫若在《关于晚周帛画的考察》中所作的阐释，可谓的论：“这说的虽然是夏代的事，但其实道破了古代彝器著象的真实用意。”殷周鼎器从一开始就有不同于陶鼎器盛物实用功能的倾向，不是一个简单的器物存在，而是“铸鼎”以“象物”。象，即象征。这样，它就被编入艺术行列，具备了审美因子。这正成为郭沫若把握殷周青铜器进而研究中国美学史的绝好契机。他在《周代彝铭进化观》中说：“铸器之意本在服用，其或施以文镂，巧其形制，以求美观，在作器者庸或于潜意识之下，自发挥其爱美之本能。”“以求美观”的审美目的，孕育出了审美的表层线条、色彩特征。从“作器者”的主体意识考察，郭沫若认为他们在潜意识中，有“发挥其爱美之本能”，借用心理学原理，为青铜器装饰美的形成寻找到了主体原因。

在《青铜器时代·彝器形象学试探》中，郭沫若以历史美学的深邃眼光探发着殷周青铜器表象所蕴涵的深层意味。他通过彝鼎上所饰之饕餮纹、夔龙纹、夔凤纹、云雷纹等纹样、纹饰的分析，作出了重要揭示，审美不是写实，形体是具象的，具象化的形态经想象所获得；而“彝器”之“象纹”又是经过了“幻想化”。无论具象的形体，抑或抽象的纹样，均非实物写照，乃是观念的对象化，表现殷周青铜时代深沉的历史力量。“率经幻想化”的“象纹”是抽象性线条，是艺术家的幻

想产物,凝聚着灵动的形式感,体现了中国艺术的巨大发展。其图案、纹样作为时代美的表征,传递出美的讯息。这一讯息被郭沫若首先感应、把握住了。

郭沫若的研究有三个特点:

一是形式和意味的结合。纹绩、纹样、纹饰均为形式,经过抽象的几何图案,变成线条和结构的有机组合和配备,但它沉淀着某种意味,使之具有勃勃旺盛的生命生机和表征着某种历史性的深刻内容和意韵。郭沫若从青铜鼎器的“厚重”中探发出“深沉”的意味。饕餮为传说中食人之猛兽。塑造这一形象的本身就包含着先秦人意识的对象化需要。然而,当它凝定后,转而便又成为人们表达某种观念的具象体,用以显示自身的神秘、威严,因而它是历史力量的符号。在远古,神秘的形式、色彩,往往用以表现神圣的意味、力量。这是表现和显示的需要。郭沫若的贡献也就在于透过生动的形式探觅到生命的意味(即内涵),这样,便使得他的美学史研究特别富于深度和具有学术光彩,不同于一般的现象、型态或范畴的描述。他作为青铜器时代研究的开拓者,同时也成为青铜器时代美学史研究的开山祖。

二是把文字图型研究融入美学史研究之中。总的来说,就是充分利用了线条的艺术抽象形式(即鼎器上的花纹和文字两种线条形式)。花纹和文字作为线条艺术的图饰,同时成熟。把握线条艺术研究中国美学,才算是真正把握了对象的基核,捕捉到了最原初、最根本之特征。这是郭沫若的美学史研究的又一杰出处。他在《〈两周金文辞大系〉序》中认为:“彝铭之可贵在足以征史”,依靠什么来进行呢?“就其文字之体例,文辞之格调,及器物之花纹形式以参验之,一时代之器大抵可以踪迹”。他在《青铜器时代·周代彝铭进化观》中说:“东周而后,书史之性质变而为文饰,如钟铸之铭多韵语,以规整之款式镂刻于器

表,其字体亦多作波磔而有意求工。……凡此均于审美意识之下所施之文饰也,其效用与花纹同。中国以文字为艺术品之习尚当自此始。”郭沫若在这里视文字(即文字图饰)与花纹同等效用,把它置于跟花纹饰同等地位之上,这是对汉字特征的最根本揭示。汉字一方面是记录符号,另一方面则在审美意识支配下,充分利用线条结构的特征,龙腾虎骧,出现曲直、构架、意兴,便进入审美,成为美的艺术。郭沫若所说“审美意识之下所施之文饰”,是一个极有见地的见解,是他用审美眼光炬照中国美学史图像之范例。“中国以文字为艺术品之习尚当自此始”,这是郭沫若通过对钟鼎文之研究,对汉字之为艺术品的最基本确定,也是对书法艺术源流史的最原初确定,这种确定无疑具有美学史意义。钟鼎文的那些整饬而又灵动、峭健而又柔媚、古拙而又颖脱的字迹,为郭沫若的结论提供了证明。

三是把握社会、历史、文化与美学现象之间的辩证关系。在社会、历史、文化的宏深背景下考察美学现象的变化,反转过来,美学现象又成为社会、历史、文化的生动说明,形成了双向互流结构,使郭沫若的美学史研究获得了巨大而又厚重的历史感。《青铜器时代·彝器形象学试探》把纹饰之“前期”与“本期”作了比较,显示出史的变异色彩。盛极一时之雷纹,几乎绝迹;饕餮纹沦为附庸;夔龙夔凤亦已变相和变态,整个文饰趋于浮浅粗疏,郭沫若由此揭示道:“大抵本朝之器已脱去神话传统之束缚。”这为美学演变现象提供了结论:神话时代已告结束。饕餮的威慑,借助于恐怖色彩和纹饰来显示社会的力和威,带有浓重的原始意识和神话思维色彩。它的淡化,显示出原始神话思维的弱化,社会历史的巨大进步使得先民得以摆脱原始神话思维,产生实践理性思维(用郭沫若的概念来说,叫做“理智”),从而标识着一个时代的

结束和另一个时代的开始。郭沫若《关于晚周帛画的考察》对夔的演变有过专门论述：“夔，本是古人所幻想出的动物，就和凤一样，并不是真正地存在。所以在战国时代的人，理智渐渐发展了，对于‘夔一足’便采取了合理化甚至否认的说法。”对夔的存在的怀疑，它再也不是威风凛凛和令人望而生畏了。“权威”失却，大国降为“附庸”。于是，思维投射到存在上，夔纹失落了。这种失落是巨大的历史进步的空谷足音。从这个层面上是说青铜器饰透射出时代的风气变化，然而，在另一层面上，则是时代历史意识和审美意识的变化，促成了青铜器饰之变化，两者具有双向互因关系。他把这一切归结为“社会的生产方式”，使其美学史观闪烁着马克思主义的光芒。另外，他对青铜器四个时期审美特征的原因揭示，创立了以美学来反照社会发展的典范，论述精到、叙述精彩。他在阐释感性的美学现象时，十分注重原社会形态的复现和文化内涵的揭举。例如对“莲鹤方壶”的阐释：

此壶全身均浓重奇诡之传统花纹，予人以无名之压迫，几可窒息。乃于壶盖之周骈列莲瓣二层，以植物为图案，器在秦汉以前者，已为余所仅见之一例。而于莲瓣之中央复立一清新俊逸之白鹤，翔其双翅，单其一足，微隙其喙作欲鸣之状，余谓此乃时代精神之一象征也。此鹤初突破上古时代之鸿蒙，正踌躇满志，睥睨一切，践踏传统于其脚下，而欲作更高更远之飞翔。此正春秋初年由殷周半神话时代脱出时，一切社会情形及精神文化之一如实表现。<sup>⑤</sup>

当中国文明从神话和半神话中走出时，表现出了空前的热情和理性意识。郭沫若从白鹤亮翅的雄姿中发现了它所透发出来的美的昂扬精神，这是感性层面的发现，属于第

一层次。第二个层次是进而推导出其精神的社会、文化涵值：“一切社会情形及精神文化之一如实表现”，由感性及于理性。值得指出的是，他进行感性层面的描述时有一个别人所未及之处——饱含着自身对于对象的感受：此壶“予人以无名之压迫，几可窒息”，乃是从“此壶全身均浓重奇诡之传统花纹”中感受得到的。这在中国美学史家中是很有特点的。摆脱纯客观性的美学研究，掺杂了研究主体的意识、感受，这在美学研究中不是应该排斥，恰恰倒是需要提倡的，因为美学是在主体把握中进行的。

我在《沫若史剧论》一书中曾特别指出郭沫若历史观的史识特点。他的美学史观也同样焕发出史识的光芒，使之出现光点、灵犀。

首先，把美学现象中的精神归结为时代审美理想和时代精神。例如，他认为莲鹤方壶中那站立于莲瓣之中，展开双翅、“单其一足”、微微张嘴似乎要鸣叫的白鹤“乃时代精神之一象征”。在《关于晚周帛画的考察》中对其所作的最终阐释是：

画的构成很巧妙地把幻想与现实交织着，充分表现着战国时代的时代精神。

虽然规模有大小的不同，和屈原的《离骚》的构成有异曲同工之妙。但比起《离骚》来，意义却还要积极一些：因为这里有斗争，而且有斗争必然胜利的信念。画家无疑是有意识地构成这个画面的，不仅布置匀称，而且意象轩昂。画家是站在时代的焦点上，牢守着现实的立场，虽然他为时代所限制，还没有可能脱尽古代的幻想。

把握了时代的审美理想和时代精神，就能确定美学现象和美学精神的总体格调和趋向，这正是把握美学史的需要，因为史是由一个

个时代连缀和组合而成的。郭沫若反对“时代不分，一团浑沌”，他总是从实证研究入手，以烙下时代印记的实物、实器为对象，探发各别的时代精神和时代审美理想，从而准确地进行时代划分。他认为：“一个时代有一个时代的文体，一个时代有一个时代的字体，一个时代有一个时代的器制，一个时代有一个时代的花纹，这些东西差不多是十年一小变，三十年一大变的。譬如拿瓷器来讲，宋瓷和明瓷不同，明瓷和清瓷不同，而清瓷中有康熙瓷、雍正瓷、乾隆瓷等，花纹、形态、体质、色泽等都有不同。”《“毛公鼎”之年代》就尖锐地批评了大而化之的时代混沌论：“以周而言，有周一代载祀八百，其绵延直等于宋、元、明、清四代，而统称之曰周，此其含混，不直是纸上之杂货店耶？”时代具体论、时代区分论、时代特征论，是郭沫若的历史观、美学史观的重要内涵，和王国维的文体时代论一样，推进了中国近代学术史。然而，郭沫若的论述观点是审美形象、审美理想，特别是从美学的具象形象中去揭示其审美理想及其审美理想的时代性、时代具体特征，因而更接近于科学的结论和史的实际。对于殷周青铜器，他首先扣住的是花纹图案这一感性对象。《新郑古器之一二考核》要求人们“细玩”“图案”。他具体阐述道，即使器物上没有铭文，其“花纹图案”也能“显示其时代性”。“大凡殷、周古器中之花纹均偏重几何图案；其次为动物图案，大抵均原始人想象中之怪兽形，动物形而用写实手法者甚罕见，其用植物为图案者，则可云绝无仅有。”他善于以纹饰为对象去揭示时代文化特征、审美理想：“大凡一时代之器必有一时代之花纹与形式，今时如是，古亦如是。故花纹形式在决定器物之时代上占有极重要之位置，其可依据，有时过于铭文，在无铭文之器则直当以二者为考订时代之唯一线索。如有史以前尚无文字之石器时代，其石器陶

器等，学者即专据其形式若花纹以判别其先后。其法已成专学，近世考古学大部分即属于先史时代者也。”他不满足于“中国学者考订古器物，自来仅专靠铭文，而于花纹形式毫无系统之研究”，即使某些“稍完备者，虽亦图象与铭识并收”，但是“其图象多空存而无说，说之者又多本先入之见而妄事臆测，不知比验其异同，追踪其先后，于形式与花纹之中求出一历史系统。”他提出了这样的研究构想：“凡今后研究殷、周彝器，当以求出花纹形式之历史系统为其最主要之事业。”

他认为，可以从具体的花纹图案入手，界定出不同时期的文化、审美特征：“凡殷末周初之器有纹者，其纹至缜，每于全身极复杂之几何图案(如雷纹之类)中，施以幻想性之人面或兽面(如饕餮之类)，其气韵至浓郁沉重，未脱神话时代之畛域。稍晚则多用简单之几何图案以为环带，曩之用不规则之工笔者，今则用极规则之粗笔，或则以粗笔大画施诸全身，其气韵至清新醒目，因而于浓重味亦远逊。更晚则几何图案之花纹复返诸工笔而极其规整细致，乃纯出于理智之产品，与殷末周初之深带神秘性质迥异矣。”这些分析体现了郭沫若所独有的学识、眼光、欣赏水平和判别能力，最富于美学深度。郭沫若认为那只“毛公鼎”“绝非周初之器所宜有”，其依据是由花纹图案来鉴别的，其“花纹仅由两种简单之几何图案，相互间插，联成环带，粗枝大叶”<sup>⑥</sup>，乃非周初之形制。<sup>⑦</sup>以具体的花纹图案的感性特征来界定不同时期的文化、审美特征，由此来划分美学史、文化史的区段。这才是真正意义上的美学史研究。

其次，谛听远古的美学“心音”。郭沫若生理的耳朵久已失聪，但他心理的耳朵却特别灵敏、发达，他细察入微地谛听那远古的美学“心音”。《关于晚周帛画的考察》认为它“是中国现存的最古的一幅画”，“透过两千多年的岁月的铅幕，我们听到了古代画工的

搏动着的心音。”这种远古的谛听，听到了美学史最根本的东西，也形成了研究主体与远古美学“心音”的交流，这是“心音”之间的对话，其历史目光和审美目光是何等深邃而犀利啊！

再次，以人民为本位的审美标准。这是郭沫若历史观的命题，也是他的美学史观的命题。早在1921年的《我国思想史上之澎湃城》一文中，郭沫若就提出了“人民本位”的标准：“我国传统的政治思想，可知素以人民为本位。”转而形成他的历史观、史剧观、文艺观，最终导入美学观，成为他美学价值的总体标准，也是终极标准。《走向人民文艺》一文指出：“一切应该以人民为本位，合乎这个本位的便是善，便是美，便是真，不合乎这个本位的便是恶，便是丑，便是伪。”

上述标准，特别是审美标准的确立，使得郭沫若的美学史观不是纯自然的，也不是超然的，而是有着思想、精神的取向，跟历史的实际状况相联系。

## 中国美学家研究及其 所受美学思想影响

郭沫若对中国美学家之研究，比较倾向于道禅一脉。除对道家美学始祖庄子有论外，还论及下列美学家：

司空图。司空图的《诗品》在中国美学发展史上有着极高的地位。司空图发展并融汇了道家美学思想，进一步从审美的角度去说明文学的特征和规律。他的“二十四品”，富于感性经验色彩地描述了一个个具有审美风貌的意境，突出了中国民族美学的抒情、空灵、冲淡的特征。司空图的审美见解不仅为郭沫若所把握，而且影响了他的美学思想的形成。他在《序我的诗》中说：

在五六岁发蒙的时候，我顶喜欢它。

……一直到现在，我的关于诗的理解大体上还是受它的影响的。

我尝以为诗的性质绝类禅机，总要自己去参透。参透了的人可以不立言论，参不透的人纵费尽千言万语，也只在门外化缘。<sup>⑦</sup>

一般的美学家把美感主要的分为悲壮美和优美的两种。这如运用到诗歌上来，似乎诗里面至少也应该有表现这两种美感的风格，唐时司空表圣把诗分为了二十四品，每品一篇四言的赞词，那赞词本身也就是很好的诗。但那种分法似乎过于细致，有好些都可以归纳起来。更极端的说：二十四品似乎就可以归纳成为那开首的‘雄浑’与‘冲淡’的两品。<sup>⑧</sup>

司空图所提出的“味外之旨”、“象外之象”的美学思想，揭举了艺术创作不应只注重审美对象的物态和状貌，而应该表现审美主体的内在的微妙而又明朗、只可意会却又难以言传的主体情感的最本质的特征。在这一点上，影响并促使郭沫若建立了这样的美学思想：文学作品的美学生命，“全在那种不可把握的风韵”<sup>⑨</sup>。

苏轼。郭沫若倾心喜欢这位同是海棠国的宋代作家、诗人、美学家。苏轼的文化品位极高，文化知识极丰，清代就有人认为苏轼文化的综合性超过了李、杜。从郭沫若的文化素养来看，更接近苏轼，诗、文、书法皆工。他是现代苏轼。郭沫若的一些诗的美学格调受苏轼影响较深，其《夜泊嘉州》有追步苏轼《送张嘉州》之意。郭沫若还受到苏轼美学思想的影响，至少集中在两个方面：

一是作家表达的情感应当充沛饱满。苏轼在《文说》中写道：“吾文如万斛泉源，不择地而出，在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难。及其与山石曲折，随物赋形而不可知也。”“万斛泉源”、“滔滔汨汨”，是何等充沛！

苏轼在《江行唱和集序》中又写道：“夫昔之为文者，非能之为工，乃不能不为之工也。山川之有云雾，草木之有华实，充满郁勃而见于外，夫虽欲无有，其可得耶？”苏轼认为，作家的主体感受只有“充满郁勃”，才能写出珍品。这些见解不是被郭沫若继承下来了么？

二是上引的苏轼的美学见解“随物赋形”和他在《答谢民师书》中所说的“大略如行云流水”，强调了行文的自然，意到笔随。这是禅道相融为内核的偶然随机、不为陈法所拘的自然性美学思想。郭沫若的创作心态、流程不正是这样吗？

袁枚。郭沫若对袁枚的《随园诗话》有专门研究，曾于1962年出版专著《读〈随园诗话〉札记》。其序云：

《随园诗话》一书曾风靡一世。余少年时尝阅读之，喜其标榜性情，不竣立门户；使人易受启发，能摆脱羁绊，尔来五十有余年矣。

这则序文至少透露了两条讯息：一条是他少年时代就已阅读了《随园诗话》，渊源甚深，至此已有五十余年了；一条是他推崇袁枚“标榜性情”。他说：“袁枚于诗主性情说”。他解释“所谓性情者，谓抒写胸臆，辞贵自然。”他进行了比较评价：“这较王渔洋神韵说之不着边际，沈德潜格调说之流于空套，自然较胜一筹。”袁枚说：“诗虽其真也，有性情而后真。”郭沫若就扣住这一美学思想展开论述线索。他认为：“性情必真，格律似严而非严，始可达到好处。”同时，他据此论述了诗、词、曲的演化根源于性情的演化：“其实曲与诗之别仅格调不同耳。诗失去性情而有词兴，词又失去性情而有曲作。诗、词、曲，皆诗也。至于曲本则为有组织之长篇叙事诗，而人谓之‘剧诗’。”

我特别要提出来的，是郭沫若题李可染

《村景》的题画诗：

作诗与作画，难得是清新。  
有品方含韵，无私始入神。  
悠悠随白鹭，淡淡泛芳醇。  
美在蹄筌外，庶几善与真。

可以这样说，这是现代以来表述中国美学特征的极为罕见的诗化论文。这首五律可说是高度概括了中国美学的最基本也是最根本特征。首联“作诗与作画，难得是清新”，乃化用了苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一中的名句：“诗画本一律，天工与清新。”颌联“有品方含韵，无私始入神”，巧嵌中国美学的两个最有价值的范畴：“韵”、“神”。两句对偶至工，“含”、“入”富于中国美学的色彩。“有品”、“无私”乃言审美主体所必具之品格和素质，这正是中国美学思想之核心：文品来自人品。苏轼《答张文潜书》即有名言：“其文如其为人”。郭沫若的《关良艺术论》<sup>⑩</sup>就此有相当充分的论述：

目前第一个原则是……更需画家人格的修养，和画格的保持，画家的人格与画格本来是不可分离的。一个具高尚人格修养的画家，他的作品一定不会任他随流俗沉浮，从他的品格透过作品，从作品透过鉴赏者的感觉，画家的人格和画格，是永远会站得住的。例如画一岩，可以代表坚贞的性格，可以代表奔放的热情，一岩一丘一壑，在庸俗眼中，极其平凡，在画家笔下，独能表现其高洁。这种意境的改造，其关键完全由于画家的品格。因之一个画家创作的目的，应该由自己用人生的意识去搜寻，一幅作品的价值，更应该用历史的眼光去估计，如果失了正确的目的，忽视了历史的价值，不择主题，随意落笔，不幸而落为一种“帮闲”“消遣”的东西，那便是画家的悲哀！

再看颈联：“悠悠随白鹭，淡淡泛芳醇。”这是对两种美学型态和状貌的具象化描述。其“悠悠”之状如“白鹭”展翅，其轻淡风味犹似泛起“芳醇”。尾联“美在蹄筌外，庶几善与真”，完整地提出了真、善、美相结合的美学命题。其中最得中国美学神髓的是“美在蹄筌外”句，这是对中国美学最基本特征的诗言概括。

## 利用现代学术成果的拓 新及其美学学术个性

虽然郭沫若的研究对象是年岁久远的中国美学史，但他是用现代美学视野来观照的，充分利用了现代学术的新成果。这样就使得他的研究成果有学术新色和思想亮色，领导了美学史研究的新风骚、新潮流。

郭沫若的美学史研究所接受的现代学术思想是多方面的：

文化人类学。郭沫若是运用文化人类学研究中国文化现象的开山祖。这首先赖于他那精湛的学识和绝顶的聪慧，对中国文化的一些密码符号作了石破天惊的破译。他识得甲骨文，更重要的是对文化符号的阐释。例如《诗经》中有“天命玄鸟，降而生商”，“玄鸟”为何，是凤凰，还是燕子，据郭沫若的阐释，“无论是凤或燕子，我相信这传统是生殖器的象征，鸟直到现在都是生殖器的别名，卵是睾丸的别名”<sup>①</sup>。“鸟”和男根之名系一音之转，“鸟”便成为男根的生殖崇拜符号。此一阐释使得“鸟”这一文化现象之谜，顿然雾释冰消，成为现今人们解开上古文化结的依据。河南陕县庙底沟出土有陶塑鸟头。鸟的陶塑，其文化意义何在？这不是上古人的无意义文化行为，也不是一般的动物图腾文化涵义，而是包含着深刻而庄严的生殖崇拜文化意味。另外，郭沫若的《释祖妣》还极其卓越地对“祖”、“妣”的文化密码作了破译，

认为“妣”是女阴文字符号，“祖”是男根文字符号。“且”即男根。他认为：“知祖妣为牡牝之初字，则祖宗崇祀及一切神道设教之古习亦可洞见其本源。盖上古之人本知母而不知父，则无论其父之母与父之父。然此有物焉可知其为人世之初祖者，则牝牡之器是也。故生殖之崇拜，其事几与人类而俱来。”“古来凡神事之字大抵从示”，“盖示之初意本即生殖神之偶像”。郭沫若是以生殖崇拜的文化观念对上古的一些重要文化现象进行阐释的，而生殖崇拜文化学是文化人类学的构成内容。人类的生存、发展是两大主题，对生殖的崇拜，企望“瓜瓞绵绵”是人类的原始激情和伟大预想，体现了初民旺盛的生命意识。这是文化人类学之精髓所在。郭沫若的生殖崇拜、文化研究正是导入了文化人类学的重大理论课题，从而为中国美学史研究打开了一条通道，奠定了中国美学史的原生态基础：美是生命意识的表征。中国美学是生命美学。

神话学。郭沫若对于神话的审美启示力和作用，有充分的论述。他说：“神话是艺术品，是诗。”“我们在这里可以酌饮醍醐。我们在这里可以感受启迪。”郭沫若认为：“诗人的表象作用，我们不能在抽象的美学中去寻求”，而应该在神话“这种具体的世界中学习”。对神话的美感作用，郭沫若又作了富于美感色彩的描述：

它可以开释我们想象力的枷锁，使我们对于无知的自然观如对亲人；使我们听到群星的欢歌，听见花草的笑语；使我们感觉得日月的光辉如受爱人的接吻，窥察得岩石的秘密如看透明的水晶。一切平面都变成立体，一切无情都变成有情，坟墓变成母胎，活尸也才从母胎中再生。<sup>②</sup>

对神话的美学功能作出如此热情喷溅和色彩绚烂描述和赞美的，现代学术史上并无第

二人。

精神分析学。在现代接受弗洛伊德精神分析学并加以运用，进而阐述文艺美学现象和进行作家研究的，郭沫若是较早的一位。早在1921年写的《〈西厢记〉艺术上的批判与其作者的性格》就是运用精神分析学的论文。他在阐述时不可避免地带有精神分析学传入中国初期的稚嫩和偏颇。例如，他说：“照近代精神分析派的学理讲来，这部《西厢记》也可以说是‘离比多’的生产——所谓‘离比多’是精神的创伤，是个体的性欲由其人之道德性或其它外界的关系所压制而生出的无形伤害。”又说：“屈原好象是个独身生活者，他的精神确是有些变态”，蔡文姬是“歇司迭里性的女人”。然而他又认识到：“精神分析派学者以性欲生活之缺陷为一切文艺之起源，或许有过当之处。”他运用精神分析学分析《西厢记》作者的美感心态，还是相当精彩和独到的：“我们细读《西厢记》一书，可知作者的感觉异常锐敏，几乎到了病态的地步。作者的想象异常丰赡，几乎到了狂人的地步。他在音响之中可以听出色彩出来。你看他叙莺莺听琴说出‘其声幽，似落花流水溶溶’，落花的红色，流水的绿色，和两种的动态都听出来了。这分明是种‘色听’。”只有用精神分析学才能对《西厢记》作者的艺术感觉和美感心态作出独到的分析和体验。

比较文化学。这一问题包含两个层面，一是区域性比较，一是中西方比较。

在区域性比较中，郭沫若知识渊博，运用了地理文化学原理。《〈两周金文辞大系〉序》对南北二系作了分类，从地域范围内作了界定。所谓南系指江淮流域，北系则指黄河流域。进而确定南北二系的文化、审美特征，南文尚华藻，字多秀丽；北文重事实，字多浑厚。他进一步把南北二系与商、周文化、美学联系起来。周人气质偏重现实，商人气质倾向艺术。这些经过比较后所作的确定是

独到的。

郭沫若不仅学富五车，而且贯通中西，运用比较文化学原理和方法绰有余裕，对中西方艺术、美学特点的概括往往一语中的。其《关良艺术论》写道：

中国人和西洋人在生活方式上，艺术的观点上，各有不同，西洋画与中国画在创作的风格上和技巧上，亦相互歧异。凡此亦即分别代表了中国与西洋民族特质。例如中国人好静，所表现于画面上的恬静，洒脱，淡于功利之念，所表现于画面上的是淡泊，超逸，这说明中国民族性是酷爱和平。西洋民族是一种动的，热情奔放的，甚至于急功好利的，所以西洋画的作风，有粗大的线条，鲜明的轮廓，浓郁的色调，坚实和夸张的性格，读之容易感人媚人。中国画是从内在的灵境出发，从平面中蕴蓄无尽，富于一种潜在的神秘感，西洋画是从外在的实感出发，从立体中发扬无遗，富于一种外铄的印象感。中国画是在某些部分实不及西洋画的技巧，西洋画在大体上，然亦不及中国画的蕴藉。因此中国艺术的价值，殊觉可贵。不过从时代的意义上说，目前的中国是需要动，需要有一种热情奔放的推进力量，需要由“山人”“居士”的意境，转变到正视人生的意境，及需要发扬“淡泊明志，宁静致远”的积极作用。

郭沫若通过对中国美学史的研究，通过对中西方美学的比较研究，揭示了包括中国美学在内的东方美学的基本特征：

东方人于文学喜欢抒情的东西，喜欢沉潜而有内涵的东西，但要不伤于凝重。那感觉要象玉石般玲珑温润而不象玻璃，要象绿茶般于清甜中带点涩味，而不象咖啡加糖加牛乳。音乐的美也喜欢

这种涩味，一切都要有沉潜的美而不尚外表的华丽。喜欢灰青，喜欢忧郁，不是那么过于宏伟，压迫得令人害怕。<sup>⑩</sup>

现今的美学界对东方美学格调的概括，并没有超出这个论述框架。

一方面郭沫若的美学史研究体现了科学性特征，一方面又有着他所独有的学术个性。这个学术个性体现为他有自己的倾向、锋芒。他所欣赏的是富于蓬勃生机的美学时期和富有时代特色的美学现象、晶体。如前述的青铜器时代，莲鹤方壶。他要求美学上改变“山人”、“居士”意境，转变为正视人生的意境。他赞赏孔子删《诗》有“审美的情操”<sup>⑪</sup>。他赞美《诗》《骚》美学，却对汉赋美学吝于褒扬：“两汉引以为自傲的赋，实际上是一种象两扇大门一样死板的。”<sup>⑫</sup>历史进化和美学进步不是完全对应的，某些领域的美学、艺术愈向后发展反而愈停滞和失去生机。“尤其在清代末期，可以说是整个地形成了一个后大退。绘画，无论是山水，人物，花卉，虫鱼，差不多都脱离了自然，仅仅在前人的窠臼中，古代作品底摹仿中，作着观念的游戏，和社会生活游离更自不用说。雕塑已沦为最下贱的匠技，不仅盲目于自然与人生，而且盲目于古代的摹拟，一切成品仅存依稀仿佛的形似而失去生命。这是最可悲悯的一环。建筑喘息在因陋就简的不生不死状况里面。只是些不调和、拙劣的中西混合。工艺品，都一般地堕落了，就以代表清代美术的瓷器而论，乾隆以后也就日趋拙劣。”<sup>⑬</sup>这里对中国艺术

的美学发展状况的分析是准确而又精到的，是真正具有“史”的眼光的。

观念和方法上的全新，带来了郭沫若中国美学史研究的全新成果。郭沫若评价王国维的学术“那好象一座崔巍的楼阁，在几千年来旧学的城垒上，灿然放出了一段异样的光辉。”把这段评价移赠给郭沫若，也是至为恰当的。

① 郭沫若：《中国古代社会研究·周代彝铭中的社会史观》，《郭沫若全集·历史编》第1卷，人民出版社1982年版，第251页。

②③④ 郭沫若：《青铜器时代》，《郭沫若全集·历史编》第1卷，第606、607、608、604页。

⑤ 郭沫若：《新郑古器之一二考核》，《沫若文集》第14卷，人民文学出版社1963年版，第509页。

⑥ 郭沫若：《“毛公鼎”之年代》，《沫若文集》第14卷，第672页。

⑦ 郭沫若：《给郁达夫》，《沫若书信选》第103页。

⑧ 郭沫若：《题画记》，《沫若文集》第12卷，人民文学出版社1959年版，第236页。

⑨ 郭沫若：《歌德诗中所表现的思想·附白》，《少年中国》第1卷，第9期。

⑩ 此文见《郭沫若研究》第1期，文化艺术出版社1985年版。

⑪ 郭沫若：《先秦天道观之进展》，《郭沫若全集·历史编》第1卷，第329页。

⑫ 郭沫若：《神话的世界》，《文艺论集》，人民文学出版社1979年版，第162页。

⑬ 郭沫若：《契诃夫在东方》，《沫若文集》第13卷，第167页。

⑭ 郭沫若：《论古代文学》，《郭沫若古典文学论文集》，上海古籍出版社1982年版，第8页。

⑮ 郭沫若：《研究民间文学的目的》，《郭沫若古典文学论文集》第41页。

⑯ 郭沫若：《艺术节展望新美术》，转引自黄侯兴著《郭沫若文艺思想论稿》，天津人民出版社1985年版，第311页。