

历史考古与美学阐释
——以郭沫若青铜器研究为例
2005-3-14 魏红珊 阅读1339次

关于郭沫若的历史考古,长期以来学界重点关注其对马克思主义唯物史观的运用及其在中国历史学、考古学和古文字学发展史上的划时代地位。这无疑还原了郭沫若历史考古的重要价值。但却在不经意间忽略了郭沫若历史考古的美学价值,尤其是中国美学史的研究价值。郭沫若在广博深细的历史考证和文字训诂中,接触了大量的古代审美对象,涉及不少与中国美学史、艺术史有关的重要问题。郭沫若以历史学考据和文献学注释为特点,进行历史研究的同时进行美学阐释,为理解中国美学史提供一定的文本说明和必要的历史资料,烛幽通隐,钩沉发露,遂使其研究成就别具一格,自成气象。最突出的表现,是他用历史考据与科学分析相结合的方法,研究了中国青铜器时代的起源和发展历程,并在此基础上对中国青铜器铭文作出精辟的美学阐释,不仅观点很新,而且也很有说服力。

郭沫若对中国美学史研究的最突出的成就在先秦。先秦又集中体现在青铜器研究领域。他的青铜器的研究不仅为中国古代史研究、断代史研究,而且为中国美学史的研究发掘出若干重要史实,从而为中国先秦美学史研究开辟了一片崭新的天地。

一、考古学新方法的引进与融合

1929年7月,郭沫若在翻译了德国米海里斯所著《美术考古学发现史》后,得到了“关于考古学上的智识”,把握了近代西方考古学的科学方法。他将所得的新方法运用于渐趋老境的历代彝铭研究,将青铜器研究纳入“美术的视野”来观照,为中国青铜器研究开创了一个新局面。

米海里斯的《美术考古学发现史》介绍了19世纪欧洲考古发现的进程以及研究方法,是对当时流行的田野考古学的最初的综述和概论。书中针对古代希腊、罗马的雕塑群像不断出现,有的文献记载证据全失,有的很不确切等情况,谈及辨识古器物年代的具体方法,即“各种陶器的形式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。”最要紧的是“教人要注重历史的发展,要实事求是地做科学的观察,要精细地分析考证而且留心着全体”。郭沫若从中大受启发:第一,文献记载中缺乏证据的器物,最好用比较研究的方法与既知既定的器物进行类比,以确定其时代和属性。第二,将经过比定整理的器物重新分类,以确立新的分类体系。第三,利用器物细部纹饰、形制的归类辨识,既可明其年代,又能辨其真伪。有了这种年代可据的真器群,就可定为标准器。正如米海里斯所说“我们算得了一个确立点,可以考定出以前没有(得出)的陶器年代。”郭沫若正是根据这样的新思路,寻找已经确知年代的标准器,与其他尚难确定年代的器物进行铭文、形制、纹饰等多方面的对照,广征博引,比较参证,训诂考订,分析综合,重新区分出类例,理出年代系统,因而得出了一系列比较科学的结论,提出了崭新的见解。

二、从青铜时代到先秦美学史

以这样科学的研究方法,郭沫若自1929年始至1933年底,潜心研究殷周青铜器铭文。铭文是商、周时代铭刻在钟鼎上的记事文字,旧称“钟鼎文”。钟鼎由青铜制成,在古代是作祭祀用的礼器,或作为记载国家祀典、锡命、征伐、契约等重大事件的重要器物保存的。郭沫若花了五六年的时间“一共整理出了三百二十三个器皿,都是铭文比较长而史料价值比较高的东西”[1](P10)。郭沫若正是从具体的器皿入手,通过对青铜器自身规律和断代的研究,以及对青铜器铭文一字一词的考释,来研究两周社会。“形而下者谓之器”,以形下者为研究的起点,由形下及于形上,这是通过实证的具体实例考察得出结论的科学

研究途径。他说“自汉以来历代所出土的殷、周彝器”，“即存世而有文字者为数亦在二三千具以上”，但它们并没有在史学以及美学研究方面发挥应有的作用。郭沫若慧眼独具发现了“此等古器”的真正价值，乃是“目前研究中国古代史的绝好资料，特别是那铭文，那所记录的当时社会的史实”。因为它们保留了最原初的面貌和特征，“没有经过后人的窜改，也还没有甚么牵强附会的疏注的麻烦”，“可以单刀直入地便看完一个社会的真相。”[2](P251)此等古器同时也是研究中国古代美学史的绝好材料。对于美学来说，是要去寻找，在那几千年原始礼器的活的演化中包含在礼器中的萌动的审美意识和活跃的艺术生命。

郭沫若在确立了具体的研究对象后，又选择了最佳的研究视角：青铜器皿上的文字和纹饰。以文字而言，某一字在何时始出现，或某一字在何时废弃，某一字的字形如何演变，可以探究“一字的社会背景和涵义的演变”；以花纹而言，“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。”[1](P671)“某一种花纹在何时始出现，某一种花纹在何时废弃了，一种花纹形式的演变经过了怎样的过程，花纹的社会背景和寓意，都同样可以追求，在这一方面便可以丰富美术史的内容。”[2](P604)总之，从“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”，[2](P604)从“花纹图案”看时代审美理想和时代精神，这是郭沫若美学史观中极富价值之所在。

就殷周青铜器而言，郭沫若认为，首先，扣住花纹图案这一感性对象，让人们“细玩”图案，即使器物上没有铭文，其“花纹图案”也能“显示其时代性”。其次，“先选定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。”[1](P104)以这样的研究途径，郭沫若不仅在中国青铜时代的历史研究，而且也在中国美学史的研究方面有了开拓性的创见。

《“毛公鼎”之年代》便是郭沫若运用近代考古学的科学方法对古器物的形制、花纹、铭文等进行综合考察的范例，也是他以具体的花纹图案的感性特征来把握不同时期的文化、审美风尚，并借此划分美学史的阶段的典范。在这篇考释中，郭沫若全面介绍研究状况和考证铭文之后，把重点放在了论证鼎的年代上。

为此，郭沫若对花纹形式作了详细考证，从“本器乃圆鼎出发”，考察其形制的变化。首先，以圆鼎之形式而言，其属于殷末周初。其次，器深，口稍敛而腹弛，脚高，直而圆，下端略小，成王之时代“猷侯鼎”其例也。再次，稍晚则器稍浅，口弛而腹敛，脚低曲作势如马蹄状，夷、厉时代之大小“克鼎”其例也。又次，更晚而抵于秦汉，则器如半秋形，而是愈低，稍有目验者一望即可知其大别矣。接着，又分析了铜器花纹在殷末周初及稍后年代的不同变化，并以具体的花纹图案决定了器物之时代，界定出不同时期的文化、审美特征：“凡殷末周初之器有纹者，其纹至繁，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，或则以粗笔之大画施诸全身，其气韵至清新醒目，因而于浓重之味亦远逊。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者迥异矣。”[1](P672)这些分析不仅有史学的分期意义，而且有美的历程轨迹，体现了郭沫若对历史的审美眼光。从这基本的审美判断出发，郭沫若认为那只“毛公鼎”决非周初所宜有，因其“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”，[1](P672)乃非周初之形制。他进一步将其与已知年代的器物相互比较参证，从而断定“此鼎与‘鬲攸从鼎’之花纹形式全同。今如‘鬲攸从鼎’之年代可以确知，则‘毛公鼎’即必与之先后同时。”

《“毛公鼎”之年代》这篇考释一经问世，立即震惊学术界。该鼎即被公认为宣王时代无可置疑的标准器。他的考释不仅为中国古代美学史提供了无数的历史知识，为后人进入古代审美领域并受其陶冶打开了大门。更重要的是，他从器物的花纹图案入手，由形下及于形上的研究，无论是对于中国历史还是中国美学史的研究都具有方法论的意义。郭沫若以青铜器的形制、花纹推断该器所从出的历史年代，以历史年代所特有的审美意识来研究历史及其相关的人类文化史、社会史及美学史。正如克罗齐所言：“对于艺术的真正历史解释和真正美学解释不是两件事，而是一件事。”[3](P246)把审美评价融入历

史判断之中,这正是郭沫若的独到之处。

郭沫若将历史考古和美学阐释合二为一,无论是对于中国青铜时代的历史研究,还是中国古代美学史的研究均有创获。他从彝器形象出发,勾勒出了中国青铜器发展演变的基本轮廓,开创了“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步骤。”还总结出后三期铜器的形制、花纹、文字之特征,及其与社会、时代、审美意识、地域、风俗的相互关系和影响。这可以说是把古代史研究、古文字研究、古文饰研究结合起来进而导入美学史研究的杰出范例。他的“四个时期说”,生动描述了青铜时代史的历程,青铜艺术的美的历程,这一历程也正包含着中国古代美学史历程。1934年郭沫若初创的“四个时期说”是就青铜器文饰的形式美特征划分的,到1945年和1946年,郭沫若重申了他的“四个时期说”,并具体确定了每一时期的上、下限。具体内容如下:

(一)殷代+西周前半。在这时期中,器铭很古厚,未脱原始状态,其中有古字怪画,如夔龙、夔凤、饕餮、象等,全身有纹,尤如图腾的原始古朴,奇怪,因时间与石器时代最近,所以还保有石器时代的遗物,文字庄重不苟,文章精短简洁,这便是第一期的特点。(二)西周后年+春秋时代。这是第二时期,器铭渐脱原始气味,个体轻便,花纹也都变成粗枝大叶的描绘,例如“龙”描成“S”形状,铭文较长,字体随便,大都是草书篆字,甚至于遗漏错误,亦均常见,较之前一时期,可以说已是由厚而轻,由花而简,由真而单,所以这一时期我们可以叫它做青铜器的堕落阶段。(三)战国时代。这一时期,情形与过去的完全不同,它已经由轻薄而雄大,花纹的工细,尤如工笔,甚至还有“Stoneware”(粗陶器)的印板,就工细言,第一期的不同,因为这时已完全脱离了原始的风味,在描绘方面,已经有现实的作风,文字也很讲究,花笔字(犹如今天所谓艺术字),也都出现,添花加条,构成鸟篆,格式布置,考究而对称,文章较长而有韵,与日后的诗实颇同意味,中国文字之成为艺术装饰品,实开始于兹,这一时代的特点,可以说是青铜器的黄金时代。(四)战国末年到后来,此时期可以说是由青铜时代过渡到铁器时代的阶梯,生活的必需用具,已不再以青铜制造,因此青铜器的花纹、铭文,也不再被人重视,所以,这时实是青铜器的衰落或死亡的时期[4](P170)。

如此的分期和论述,在青铜器研究中实属创举。郭沫若从时代的审美意识切入,对殷周青铜器审美特征的研究,进而揭示出青铜艺术的变迁,并生动演绎了古代人走过的美的历程。第一时期因脱胎于石器时代,而且前后时间相距较短,因此带有石器时代的特征和遗韵。到了第二个时期则逐渐脱离了原始风味,第三个时期器物呈现精巧气象,第四个时期花纹几废。花纹是殷周青铜器最显著的特征。它是积淀了时代精神、审美意识、审美风尚等观念的“有意味的形式”。所以具有独特的美学魅力,它的变化显示出时代审美趣味,审美观念的变化,进而显示出审美理想的变化。

三、先秦美学史研究的特征

郭沫若所考证的殷周青铜器主要是鼎。鼎有实用性、功利性、审美性三重功能。在历史的发展过程中,实用性让位给功利性和审美性。《左传·宣公三年》载:“定王使王孙满劳楚子。楚子问鼎之大小轻重焉。对曰:‘在德不在鼎。昔夏之方有德也,远方图物,贡金九牧,铸鼎象物;百物而为之备,使民知神奸。故民入川泽山林,不逢不苦。魑魅魍魉,莫能逢之,用能协于上下以承天休。’”在这段记载中,鼎作为盛物器皿的实用功能淡化了,而作为王权象征的功利凸显了。“铸鼎”以“象物”。鼎上物象或花纹不是孤立的绝缘的存在,而是用以“象物”的。最终目的,在于通过这个“象物”之鼎,实现一定的意识形态方面的社会功用,也就是“承天休”——体现上帝,天之休明;“协于上下”——即沟通、协调天人,并且要达到“使民之神奸”,这一作用无疑是极端神圣的,因此这一极端神圣之物,后来就成了至高无上的王权的象征。郭沫若在《关于晚周帛画的考察》中对上引的《左传》中的一段话,作了这样的解释:“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。”也就是说,殷周鼎器与陶鼎器的不同之处在于,它不再具纯实用性质,也不作为一个简单的器物而存在,它显示了一种对美的追求,但这种美的追求是要达到一种功利目的。超实用超功利,从形式上看,必然走向形式美感,青铜器的确展现了一个在今天看来艺术水平也极高的美的世界。这样,作为那个时代审美意识具象化的殷周青铜艺术便具备了审美的因子。

到了春秋战国,殷周青铜器作为审美对象的艺术特性便独立地发展开来。与此并行,具有某种独立性质的艺术作品和审美意识才真正出现。如将殷周两代的金文相比,殷代金文近似于甲文,直线多圆角少,呈锋芒毕露之势。但布局结构的美已初露端倪。到周金中期的长篇铭文,则刻意章法,笔势圆润,风格彰显,流光溢彩,字体或长或圆,刻划或轻或重。如著名的《毛公鼎》就达到了金文艺术的极致。“它们或方或圆,或结体严正,章法严劲而刚健,一派崇高肃毅之气;或结体沉圆,似疏而密,外柔而内刚,一派开阔宽厚之容。它们又都以圆浑沉雄的共同风格区别于殷商的尖利直拙。”[5](P41)“中国古代商周铜器铭文里所表现章法的美,令人相信仓颉四目窥见了宇宙的神奇,获得自然界最深妙的形式的秘密。”[6]这正是郭沫若研究殷周青铜器进而研究中国书法艺术的绝好切入点。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”,这是彝器初起之时,在增强“服用”即实用功能时,巧作形制,施用文饰,目的是“以求美观”。于是,审美意识便这样产生了。而从审美的角度来观照“作器者”,郭沫若认为:“作器者”于潜意识中“发挥其爱美之本能”,体现了作器者对美的有意识的追求。郭沫若以历史的深邃眼光挖掘出殷周青铜器所蕴含的深层美学意味:“彝器之象纹,率经幻想化而非写实。”以此表明:审美不是写实,具象的形态是经过想象所获得;而“彝器”之“象纹”是一种抽象的线条,这种抽象是艺术家幻想的产物,凝聚着灵动的形式感,是中国艺术的巨大发展,显示了时代审美意识的勃兴。

总之,无论是具象的形体,还是抽象的纹样,都不是实物写照,乃是观念的对象化。表现殷周青铜器深沉、威严的历史力量,积淀着那个时代的审美意识,是那个时代的美的表征。这样郭沫若的历史研究与美学阐释达成了一致,历史判断与美学评价同一。这就意味着郭沫若对于现实的一种辩证眼光,既不承认凌驾于历史事实之上的任何审美评价,也没有超越审美评价的任何历史事实。郭沫若的美学不是一种对于“存在”的终极问题的解答,而是一种对人类创造历史过程的具体形式的说明。它不是一种形而上的研究,而是内在地以历史解释为内容,对历史——美学的个别存在付诸审美特征、意义和价值的阐释。具体而言,郭沫若的美学研究有如下的特征。

第一,从青铜艺术品的个性特征入手揭示其中蕴含的美学意味,把握线(花纹、文饰)的艺术研究中国美学史,这是郭沫若美学史研究的杰出之处。纹绩、纹样、纹饰都是形式,是线条和结构的有机组合和配备,是经过抽象的几何图案。但是寄寓了主体的审美趣味,包含了时代的审美观念和意识,所以,这些抽象的线条不是一般的形式,而是贝尔所谓的“有意味的形式”,是积淀了社会内容的自然形式。正因为它是有意味的,才使得它成为社会时代精神的美的体现。郭沫若从青铜器的“厚重”中揭示出其“深刻”的意味。传说饕餮是食人的猛兽。传说所塑造的这一形象本身就包含着先秦人的意识的对象化需要。然而当它凝定起来,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,因而它蕴含了一股深沉的历史力量。它的神秘威严正是与这种无可阻挡的巨大历史力量相结合,才成为美的。在远古,神秘的色彩与形式往往用以表现神圣的意味和俨然不可侵犯的威严。这是表现和显示的需要。郭沫若的独到之处就在于透过生动的美的不同表现形式,寻觅到了美的意味,这便使得他的美学史研究是一种对于人类审美活动的阐释,而不是对“美是什么”的抽象问题的解答。这里,历史阐释与美学阐释是统一的。郭沫若作为青铜器时代的研究的开拓者,同时也成为了中国美学史研究的先驱。

郭沫若不仅从几何图案和抽象纹饰形式中把握历史的形态,揭示美的历程,而且将对文字图型的研究融入美学史研究之中,从而开辟了一条新的研究之路。郭沫若在《〈两周金文辞大系〉序》中认为,“彝铭之可贵在足以征史”。依据就在于,“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”。他又在《周代彝铭进化观》中说:“东周而后,书史之性质变而为文饰。如钟之铭多韵语,以规整之款式镂刻于器表,其字形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,其效用于花纹同。中国以文字为艺术品之习尚当自此始”。在这里郭沫若视文字图饰(文饰)与花纹效用同,是对汉字特征的最根本的揭示。汉字是以“象形”为本源的符号。“象形”有如绘画,来自对对象概括性极大的模拟写实,然而象形字已具有了超越模拟对象的符号意义,已蕴涵“指事”、“会意”的成分。正是在这个方面使汉字的象形在本质上有别于绘画,具有符号所特有的抽象意义、价值和功能。“象”表摹仿、拟构、象征等功能,因而一方面记录符号,结束了结绳以记事的原始阶段,另一方面在审美意识支配下,充分利用汉字线条结构的特征,以多姿多彩的曲直、构架、意兴、气势,凸显其净化了的线条美。从此,线的艺术便进入审美,成为美的艺术。由此看来,甲骨文、金文之所以能开书法艺术的先河,能成为独立的审美对象,就在于他们把象形的图画模拟,逐渐发展为纯粹的线条和结构,这种

抽象的线条,不同于一般的图案花纹,那鲜活的、流动的、富有生命力和表现力的线条,体现了书法艺术的美,也成就了我国各类造型艺术和表现艺术的灵魂。“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,对汉字作为艺术品和独立的审美对象的最基本确认,也是对书法艺术源流史的最原初确定。书法由此迈出了第一步。在中国美学史中,书法美学是极其重要的组成部分。

第二,在社会、历史、文化的宏深背景下考察审美风尚的变化,反过来,审美风尚又成为社会、历史、文化的生动说明,二者形成双向互动结构,从而使郭沫若的美学史研究有深厚的历史感。一般来说,一个时代必然有一个时代的审美风尚,这种风尚又必然要影响社会文化的方方面面;而社会文化各方面对这一风尚的喜爱或抵制,又势必直接影响到这一审美风尚的兴盛与消亡。郭沫若在《彝器形象学试探》中指出:“开放期之器物,……形制率较前期简便。有纹缙者,刻镂渐浮浅,多粗花。前期盛极一时之雷纹,几至绝迹。饕餮失其权威,多缩小而降低于附庸部位,如鼎簋等之足。夔龙、夔凤等,化为变相夔纹、盘夔纹,……大抵本期之器,已脱去神话传统之束缚,而有自由奔放之精神,然自嗜古者言之,则不免粗率。”在这里,他纵向地比较了前期与本期花纹的变化,历史地叙述了青铜艺术的美的表现形式的演变历程。盛极一时之雷纹,几乎绝迹,饕餮纹沦为附庸,夔龙夔凤纹亦已变形,整个文饰趋于浮浅粗疏。郭沫若由此得出结论:“大抵本朝之器已脱去神话传统之束缚。”这就为审美风尚随时代的演变提供了结论。神话时代已告结束,饕餮不再威慑,它借助于神秘怪异的形象来显示社会的威力的原始意识和神话思维色彩,也随着历史的巨大进步而远去。总之,饕餮纹样及以它为主体的整个青铜器其它纹饰和造型,都凸显了一种原始力量,是神秘、恐怖、威吓的象征,带有浓厚的原始意识和神话思维色彩。社会的发展、历史的进步使得先民得以摆脱原始神话思维,产生实践理性思维,从而标志着一个时代的结束和另一个时代的开始。郭沫若曾在《关于晚周帛画的考察》一文中对夔的演变有过专门的论述,“夔的形象在殷、周彝器的花纹和玉器的形制中极多见”,“夔,本是古人所幻想出的动物,就和风一样,并不是真正的存在。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。”这是对夔的存在怀疑,于是,它不再威慑神秘、狰狞可畏了。夔纹失落,“权威”失却,大国降为“附庸”。这种失落标志着社会的发展、历史的巨大进步。在这个层面上,青铜饕餮体现了时代精神和审美风尚的变化;在另一层面上,则又是时代精神和审美风尚的变化,促成了青铜器夔纹的变化,二者具有双向互动关系。郭沫若对青铜器四个时期的审美特征的原因的揭示既细致入微又入情入理,创立了以美学研究社会发展史的典范。

四、历史研究中的美学意义

下面从郭沫若对青铜器的研究为例,了解郭沫若历史研究中的美学意义。对于殷周青铜器,我们即使不知它之为何物,也可以从它的造型上获得初步的美感。但是,如果没有历史考古学家细致入微的发掘工作,我们就无法了解它产生的时代,认识它上面纹饰(包括花纹和文字)的具体含义,那么,它美在何处也就失去了历史的比较和社会的普遍规定,甚至无法弄清它作为礼器、祭器、实用物品又如何与审美联系在一起。当初只从形式上获得的美感,也只能是蜻蜓点水,浅尝辄止。审美不是一种纯形式的游戏,它具有深刻的社会意义。从本质上说,它也不是偶发的感性猎奇,而是人类创造历史过程中的有机部分,在感性活动中包含着深邃的理性精神。

以青铜器的制造过程便可初见端倪。殷末周初是奴隶制社会生产的鼎盛时期,因此青铜器的制造,显得特别庄严隆重。在第二的颓废期中,“一些管理工奴的工官偷工减料以敷衍上方,而把工奴的剩余劳动榨取了来,作低级物品的生产,以换取当时新起的地主阶层(未来的农官)的米谷,于是二者之间便大做其生意”,“献给上层的器皿,既是奉行做事,偷工减料的东西,故在这种器皿上所表示着的便是堕落的痕迹。这便是第二期的颓废之所以然的实际。”第三个时期在“春秋中叶以后,高级的生产不再操纵在官府的手里,而是操纵在富商大贾的手里了。王侯的用品一样是商品,商品便有竞争,不能再是偷工减料的制作所能争取买主的,故在青铜器上来了一个第三的中兴期,一切都精巧玲珑,标新立异。”第四个时期即衰落期,“自战国末年以后,青铜器时代整个递禅了,所有各项技巧已经转移到别的工艺品上去了。”[2](P 608)郭沫若在《周代彝铭进化观》一文中指出,“彝铭进化之四阶段”,“以岁时喻之当于春夏秋冬,以人生喻之当于幼壮老岁”,“整个青铜时代之进化亦复如此。”这样,他的青铜彝铭之研究,同时也是文化史和美学史之研究。

青铜器之成为审美对象是在物质文明高度发展的社会里,而在奴隶制时期,它们并非审美观赏的对象,而是顶礼供献的宗教礼品,甚至在封建时代,人们因害怕这种骇怪的形象而销毁它们的史实。郭沫若于史料中证实了这一现象:“隋书,开皇十一年正月丁亥,以平陈所得古器多为祸变,悉命毁之”,“靖、康北徙,器亦并迁,金汴季年,钟鼎为崇,宫殿之玩,悉毁无余。”由此得出结论:“旧时有谓钟鼎为崇而毁器之事。盖即缘此等形象之可骇怪而致。”这“骇怪”的形象蕴含着超人的历史力量,正是这种超人的历史力量才构成青铜器狞厉的美的本质。郭沫若在历史的解释同时也进行审美判断,正如克罗齐所言“批评和认识某事为美的那种判断的活动,与创造那美的活动是统一的。”[3](P246)在郭沫若那里,美学阐释与历史阐释就这样同一了。在历史的思考中确定青铜艺术的美的价值,这正是他的深刻之处。

总之,郭沫若的美学史研究和对美学现象的阐释,总是从实证研究入手,从烙下时代印记的实物、器皿入手,以具体的花纹图案的感性特征来界定不同时期的审美特征,挖掘其时代精神和审美风尚,说明审美活动是人类历史活动中的有机部分,在感性活动中包含着深邃的理性精神。反过来又据此准确地进行时代划分。郭沫若从历史的个别存在去揭示其审美理想及其所属的时代,因而其美学评价更接近于历史事实本身,审美判断便有了历史的确定性。郭沫若将历史研究和中国美学史研究同时并举,这在中国现代学术史上开了风气之先。

魏红珊,四川省社会科学院文学所副研究员,博士

来源: .

网站编辑: 宋扬

[关于我们](#) | [服务范围](#) | [网站合作](#) | [版权声明](#) | [网站地图](#)

Copyright ©2007 All rights reserved Sichuan Social Science Online

四川省社会科学院信息网络中心设计制作

mail: sss@sss.net.cn

蜀ICP备05003527号