

中国艺术符号学的现代性萌芽

——以郭沫若艺术符号学思想为例

安 静

(中央民族大学 文学院,北京 100081)

摘要:中国本土化的艺术符号学萌芽于20世纪二三十年代,郭沫若对艺术的研究体现出鲜明的符号学研究特征。对艺术形式的关注是定义郭沫若艺术符号学的基本前提,郭沫若艺术符号学内在所指是情感,情感的节奏性运动是郭沫若统一艺术语言的理论依据,艺术与人、艺术与社会所形成的例示性指称关系是郭沫若艺术符号学的最终指归。郭沫若艺术符号学思想的显著特征是从符号的二元对立到阐释的三元融合;郭沫若在中西艺术对话交流的基础上提出了新的现代艺术观念,这对研究中国现代美学极具启发意义。

关键词:中国艺术符号学;郭沫若;形式;节奏;现代性

中图分类号:I206;I0 **文献标志码:**A **文章编号:**1002-462X(2019)10-0171-07

前 言

艺术符号学的研究应该在把握符号学研究的总体思路前提下,结合研究对象(艺术)自身的特点,建构艺术符号的研究框架体系,其最终的理论落脚点与艺术的根本问题,如艺术的分类、独特性、定义与意义、风格等有机联系在一起。众所周知,符号学的两大奠基人是索绪尔和皮尔斯,艺术符号学同样起源于西方。索绪尔符号学在艺术中的运用主要体现为结构主义批评的发展壮大。皮尔斯符号学在20世纪后半叶越来越多地渗透进艺术研究的领域中,特别是随着莫里斯·纳尔逊·古德曼的理论广泛传播,影响深远。恩斯特·卡西尔及苏珊·朗格是最早专门致力于艺术符号学研究的学者,并形成了新康德主义艺术符号学派。俄罗斯除了莫斯科语言小组之外,还有塔尔图—莫斯科符号学派,该学派的突出特征是文化符号学,其对朗格的符号理论产生了重要影响,同时也

对元艺术学有一定影响。这是中国艺术符号学研究所依据的西方理论来源。

中国有没有本土化的艺术符号学?据赵毅衡先生考证,“符号学”这个中文词,是赵元任在1926年一篇题为“符号学大纲”的文章中提出来的。此文刊登于赵元任在上海创办的《科学》杂志上。在这篇文章中他指出:“符号这东西是很老的了,但拿一切的符号当一种题目来研究它的种种性质跟用法的原则,这事情还没有人做过。”^[1]在赵毅衡看来,赵元任提出“符号学”这个中文命名,可以看作是中国学者的独创。因为索绪尔提出的 *semiologie* 学说及皮尔斯提出的 *semiotics* 学说产生广泛影响是在20世纪30年代之后,是晚于赵元任的命名的。因此,赵元任是中国符号学的独立提出者,这与中国台湾沿用日本翻译西方学者的“记号学”是有本质差别的,这是中国现代学者关注符号的起点。宗白华在他的《艺术学》中,明确提出了将艺术看成是“符号”的思想^[2],郭沫若则跨越了艺术的门类分别,从形式出发,关注艺术的基本问题,已经具备了抽象出或者总结出艺术根本性特征的符号学意味,而且宗白华在与郭沫若、田汉思想交流的基础上创作出

基金项目:国家社会科学基金项目“艺术符号学本土化与自主创新研究”(18BZX143)

作者简介:安静,1982年生,中央民族大学文学院讲师、硕士生导师,文学博士。

著名的《三叶集》。在这个意义上,我们可以将 20 世纪二三十年代看成是中国本土化艺术符号学的萌芽阶段。在这个阶段,郭沫若关于艺术基本理论的探索,具有非常典型的意义,因此,本文尝试以郭沫若对艺术的研究,作为本土化艺术符号学探索的例证,进而结合中国现代美学的发展历程,来评价中国本土化艺术符号学萌芽的现代意义。

一、郭沫若艺术研究的符号学阐释之可能性

众所周知,郭沫若才华横溢,通晓英、德、日等多国语言文字,对甲骨文的研究在学界享有盛誉,是蜚声海内外的“甲骨四堂”之一。语言文字本身就是符号的典型代表,不仅如此,郭沫若对艺术持续的关注实实在在用到了“符号”这个关键词。他在 1972 年发表的《古代文字之辩证发展》一文中写道:“总之,在我看来,彩陶和黑陶上的刻画符号应该就是汉字的原始阶段”^[3],且在文章开篇即指出“文字是语言的表象”。这里的“表象”不能简单地理解为心理学研究中的专有名词,即基于知觉在头脑内形成的感性形象,而应该是“表达之象”,是深深浸染中国古典文化的“表意之象”,即中国传统文化之中的象思维中的“象”。而“象思维之象,从中国传统文化中观之,它的成熟表现形式,就是《周易》中的卦象以及后来道家的道象,也包括传宗悟禅之禅象”^[4]。可见,郭沫若的“表象”概念蕴含了鲜明的“符号”含义。

符号学突破学科域界,使分门别类的学科理论体系得以交流互通,它以全方位、多元化、综合性的研究视野和研究方法,来阐释事物的复杂变化和内在关联性。符号学既是研究的具体方法,也是更深层次的方法论。郭沫若作为一位文化巨人,早在 20 世纪 20 年代就跳出同时代学者各执一端的纠结问题,采用数理分析的方法,通过对艺术基本问题的研究,提炼出艺术的根本特点,总结出对艺术的全新观点,其中很多论断与卡西尔、苏珊·朗格等符号学研究者的观点颇为相似。例如,郭沫若明确表达过“艺术是精神具象化的活动”^[5]，“艺术能提高我们的精神,使我们的内在的生活美化”^[6]⁹⁰的观点;认为艺术的目的在于情感交流,而“为了交流所形成的艺术文本,被看

作符号系统”^[7]。众所周知,以卡西尔和苏珊·朗格为代表的新康德主义符号学,是到 20 世纪 80 年代才在中国产生广泛影响的。然而,这不应该限制我们的理论视野,我们对于历史的书写和归纳,应该以今人的理论视角,即“历史是从古到今,理论则由今及古。历史具有按时间线索顺向叙述的特点,但历史又总是在一定理论所提供的框架中书写的”^[8]。符号学研究的兴起与 20 世纪的语言学转向密切相关,这是自然科学向人文学科强力渗透的结果,也是人文学科主动迎向现代的探索,是现代学术研究范式的重要转换。因此,尝试以艺术符号学的视角,从中国现代学者既关注艺术内容也关注艺术形式的学术研究方法入手,是重新整理中国学术史一个不可或缺的维度,“没有形式论作为基础,学界连相互交流的常规话语都不具备”^[9]。在这个意义上说,重审郭沫若对艺术的研究不仅是可行的,也是必要的。

二、郭沫若艺术符号学研究的主要内容

第一,对艺术符号形式的重视是建立艺术符号学研究的基本前提。郭沫若对形式的关注,不仅仅意在论述新诗之于旧体诗在形式上的突破,而是意在指称哲学方法和研究视角的全新改变。因为符号学研究所关注的,是从一种综合的艺术的语言来贯通所有的艺术类型,而不仅仅是诗歌,“我们寻求的不是结果的统一性而是活动的统一性;不是产品的统一性而是创造过程的统一性”^[10]。郭沫若研究艺术的最终目的,是通过“一元的观察”,进而“得到一个统一的概念”^[11]²²⁶。所以,对艺术形式的重视,就不单是中国艺术观念的代际分野,而是为我们从符号形式哲学视角所进行的一种全新审视。

例如,郭沫若对诗的定义是:

诗=(直觉+情调+想象)+(适当的文字)^[12]¹²

Inhalt

Form

在这里,郭沫若明确将诗(艺术)分解为两个部分:内容与形式。他说:“照这样看来,诗底内涵便生出人底问题与艺底问题来。Inhalt 便是人底问题。Form 便是艺底问题。”^[12]¹²郭沫若对诗的定义不能不让人联想到苏珊·朗格的著名观点:

“艺术,是人类情感的符号形式的创造。”^{[13]51}

可见,“形式”之于郭沫若是非常重要的,是艺术存在的本体性依据。在这个意义上,我们可以在索绪尔符号学的基础上,将艺术的构成理解为“能指”与“所指”两个部分:所指是艺术作品内容所体现的“情感”;能指是构成诗的文字符号与诗歌的形式。艺术的自律性就体现为符号每个能指本身,以及所有能指构成的形式整体的凸显。在一封郭沫若给宗白华的信里,郭沫若对宗白华建议道:“多研究古昔天才诗中的自然音节,自然形式,以完满‘诗底构造’”非常认同,是“铭肝刻骨”的^{[12]12}!可见,在郭沫若看来,艺术形式是成就艺术情感、最终表达艺术情感的实现过程。不仅如此,“形式”还是郭沫若进一步深入研究艺术的基本元素。郭沫若试图将文学简约到极致,从而“提纯”艺术最初的本质:“诗到同一句或者同一字的反复,这是简单到无以复加的地步的,我称呼这种诗为‘文学的原始细胞’。”^{[11]223}当儿童的呼唤“同一句或者同一字的反复”,在这里可以说凸显的就是极简的“形式”,而非其他。“艺术形式具有一种非常特殊的内容,即它的意义。在逻辑上,它是表达性的或者具有意味的形式。”^{[13]63}由此可知,在郭沫若的理论建构中,形式具有两方面的意义:一是让艺术成为艺术的本体性意义,二是艺术最基本的构成要素。

第二,当艺术的形式凸显之后,对艺术的研究应该回到内在的指称之中,而内在指称是如何确立的呢?郭沫若的答案是“情感”。他说:“本来艺术的根底,是建立在感情上的。”^{[6]90}“文艺也如春日的花草,乃艺术家内心之智慧的表现。诗人写出一篇诗,音乐家谱出一支曲子,画家绘成一幅画,都是他们感情的自然流露。”^{[6]87-88}郭沫若认为,真情实感辅以适当的文字,就是好诗,是真诗。早在1920年,郭沫若在给宗白华的信中就曾说过:“诗的本职专在抒情。抒情的文字便不采诗形,也不失其为诗。……自由诗、散文诗的建设也正是近代诗人不愿受一切的束缚,破除一切已成的形式,而专挹诗的神髓以便于其自然流露的一种表示。”^{[12]215}

而且,只有不含杂质的情感表达,才是真正有

价值的艺术。所以,郭沫若特别注重艺术的审美特质,在《文艺之社会的使命——在上海大学讲》一文中,郭沫若同样强调:“艺术的本身上无所谓目的。”^{[6]88}他还用《庄子》一文来佐证艺术所体现出的内在精神:“不敢怀庆赏爵禄,不敢怀非誉巧拙,辄然忘吾四肢形体也。”^{[14]96}

如果单纯强调诗歌情感表达的功能,其实还没有走出“诗缘情”的古老命题。郭沫若所处的时代,恰恰是“五四”之后的中国,是古今传统、中西文化激烈碰撞的时代。对艺术无功利的强调,彰显了审美现代性的深刻含义,即“在传统的解释范式日趋失效的状况下,在社会发展急剧变化,一切都变得不再确信不疑的条件下,诚如韦伯所言,艺术承担了为生活提供意义的重要功能”^[15]。

第三,艺术中的情感并不是纯粹的情感,而是蕴含节奏的情感。“节奏”是郭沫若艺术研究的重要概念,“因为艺术要有动的精神,换句话说,就是艺术要有‘节奏’,可以说是艺术的生命”^{[14]95}。郭沫若认为,艺术中的感情是“情绪”,它是感情加上了时序的延长,情绪的世界是波动的世界、节奏的世界。郭沫若根据冯特(Wundt)的分类,将情绪分为七种状态,这七种类型的情绪都是自然而然的波动形式,这就是情绪的自身节奏^{[11]224}。

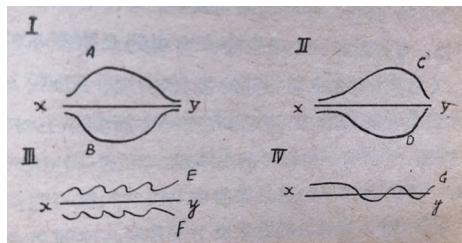


图1 郭沫若“情绪的节奏”

因为情绪节奏不同,所以不同门类的艺术表达形式也各有差异,我们会“发出有节奏的语言,发出有节奏的表情运动,这便是音乐、诗歌、舞蹈的诞生了”。所以,情绪是艺术生发的所指,而其能指则是不同的艺术形式:“音乐、诗歌、舞蹈都是情绪的翻译,只是翻译的工具不同,意识翻译于声音,一是翻译于文字,一是翻译于表情运动”^{[11]225}，“一切感情,加上时间的要素,便成为

情绪的。所以情绪自身,便成为节奏的表现。……由声音的战颤,演化而为音乐。由身体的动摇,演化而为舞蹈。由观念的推移,表现而为诗歌。”^[16]这分别形成了音乐、诗歌和舞蹈。郭沫若的这一观点与卡西尔的论述如出一辙:“艺术使我们看到的是人的灵魂最深沉和最多样的运动,但是这些运动的形式、韵律、节奏是不能与任何单一情感状态同日而语的,我们在艺术中所感受到的不是那种单纯的或单一的情感性质,而是生命本身的动态过程,是在相反的两极——欢乐与悲伤,希望与恐惧,狂喜与绝望之间的持续摆动过程,使我们的情感富有审美形式,也就是把它们变为自由而积极的状态。”^[17]

这种节奏之动,首先是现代社会的律动。郭沫若曾经这样评价他在火车上对节奏的感受:“我的‘自我’融化在这个磅礴雄浑的 Rhythm 中去了!……我念着立体派诗人 Max Weber 底 The Eye Moment 一诗……”^[18]⁸⁹宗白华也表达了同样的意思:“这时我了解近代人生的悲壮剧、都会的韵律、力的姿势。……我期待着一个更有利的更光明的人类社会到来。”^[19]其次,节奏之中蕴含中西艺术的律动。在《生活的艺术化》一文中,郭沫若在对中西绘画的基础上,提出了节奏之“动”:“在现代绘画中的后期印象派、未来派、表现派,我们都可以看出他们在努力表现动的精神。未来派画马不画四只脚要画二十只脚,画运动不画成直线要画成三角形。”^[14]⁹⁴郭沫若认为,在绘画中表现动的节奏与精神,中国绘画要优于西方的绘画,因为南齐的谢赫提出的绘画六法,首要就是“气韵生动”,就是要在静态的画面中表达“动”的精神。艺术的生命就在于“节奏之动”。

第四,走向统一的艺术语言道路。诗乐舞以情绪节奏的运动为纲,统一纳入到“情绪的翻译”这样一个形式的表达。但是,艺术的门类却不止于此。郭沫若并没有就此止步,他试图在一个统一的艺术语言的平台上,将各门类的艺术作品进一步整合。郭沫若认为,时间的艺术是先于空间艺术的。因为时间艺术是情绪的体现,而空间艺术则是构成情绪素材的再现,艺术最早的起源当然是儿童或者人类幼年时期的诗歌;那么,这种统

一的艺术的答案就是空间艺术是时间艺术的分化。郭沫若说:“小说我说它是用文字表现的绘画,戏剧我说它是用文字表现的雕刻或者建筑。小说注重在描写,戏剧注重在构成,它们的精神同空间艺术是一样的,是构成情绪的素材的再现。”^[11]²²⁷在此基础上,郭沫若得出如下结论:

诗歌∪音乐
小说∪绘画
戏剧∪建筑^[11]²²⁷

郭沫若在考察西方现代主义绘画的基础上,通过节奏的运动,将语言艺术、造型艺术、综合艺术整合在一起。在这个意义上说,郭沫若颇具符号学特色的艺术研究是贯通古今中西的。如果说艺术类型学的研究重在“分”,那么,艺术学理论的研究则重在“合”。在符号学的研究视野下,郭沫若将不同门类的艺术全部整合到时间艺术这样一个综合体系之中,这就为艺术语言的意义阐释奠定了基础,进而“寻找艺术作品的某种组织原则,用以解释它的特定功能、它实际要求的条件以及值得我们珍视的原因”^[13]⁶⁷。这就是艺术的意义问题,即艺术符号的密度^[20]⁶⁸。所谓“密度”,是指艺术作品符号之间,以及符号的阐释项之间,都形成了有效的意义场,而且每个符号所指的意义都应该有呼应、有对话,这样的艺术作品才是耐人寻味的,而我们品涵的对象,正是艺术作品所要表达的多元意义。

第五,艺术意义的例示性阐释。例示性阐释在艺术符号学中指这样一种情况:当一个符号具备了它所指称对象的特征,就形成了例示,而例示正是符号具备艺术特征的重要维度^[20]⁶⁸。因为例示符号发生和出现,意味着符号指称从外转向内,回到了符号本身;而符号所具备的性质,又表达了指称对象的特质,这就为阐释者关注艺术形式以及艺术自律奠定了逻辑基础。郭沫若多次说过艺术本身没有目的,那么是否意味着他否认艺术的社会意义呢?答案是否定的。事实上,艺术不仅是装饰品,而且对人生、对社会都有大用。

首先,艺术是美好人性的生发。郭沫若认为,艺术对人有两种伟大的使命:“统一人类的感情和提高个人的精神,使生活美化。”^[6]⁹¹他还强调:

“把艺术的精神来做我们的精神生活。我们要养成一个美的灵魂。”^{[14]93}“我们在成为一个艺术家之先,总要先成为一个人,要把我们这个自己先做成一个艺术!我们有了这种精神,发而为画,发而为诗,自然会有成就。”^{[14]96}这样,在人与艺术之间形成一种例示关系,即艺术成为美好人性的指称,而艺术与人同时具备了这种美好。其次,郭沫若指出:“文艺是社会现象之一,势必发声影响于全社会”^{[6]88},“艺术对于人类的贡献是很伟大的。”^{[6]89}郭沫若列举但丁的《神曲》之于意大利的统一、卢梭的创作之于法国、歌德的文学之于德国,来证明文学艺术对国家和民族的深刻影响。他列举欧洲各国政府都想方设法来提倡艺术,如美术馆、艺术奖学金、国立戏院等行为,由此指出:“我们中国现在弄得这般糟,大局不能统一……艺术的衰亡、堕落,也怕是最大的原因之一。”因此,“要挽救我们中国,艺术运动是不可少的事”^{[6]92}。时代需要让民族觉醒的艺术,艺术在人与社会之间,形成了一个例示的中介,通过艺术,人与社会实现了例示化的指称关系,彼此紧密映射,形成了一个双向回环的指称例示。

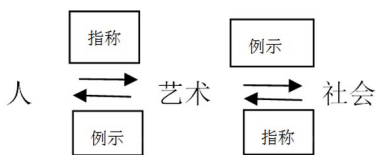


图2 艺术的例示关系

三、郭沫若艺术符号研究的现代性意义

第一,从符号的二元对立到阐释的三元融合,是郭沫若艺术符号学思想的显著特征。就郭沫若美学思想研究的个案而言,很多评论家认为,郭沫若的美学体现出鲜明的阶段性特征,比如“五四”时期的个性解放,抗战时期的诗歌国防,新中国成立后的政治文学艺术研究等。同时,郭沫若的成就不仅体现在文学艺术的创作方面,在甲骨文研究、历史研究、文物研究方面,郭老同样取得了举世瞩目的成果。在不同领域,当然需要细化的、具体成果的评价性研究,但同时,跨越不同学科的界限,从符号学的角度入手,可以更加综合地考察郭

沫若学术研究所具备的特征,也可以用更加连续性的视角来阐释郭沫若学术研究的特色;而这一工具性方法,符号学的综合性、全方位的研究视野当然是首屈一指的,即艺术符号学可以看成是郭沫若个案研究的一种新探索。郭沫若的艺术符号学研究,不仅将内容和形式分开,具备了索绪尔符号学体系二元对立的特征,而且具备突破这种二元对立、走向符号的三元阐释,这一点对郭沫若艺术研究的现代性特征产生了重要影响。

众所周知,索绪尔符号学体系最重要的成果,是从语言符号的二元对立关系出发,如能指与所指、语言和言语、历时研究与共时研究等,最终生发出结构主义的文化浪潮,席卷全球。美国著名的美学家门罗·比厄兹利认为,索绪尔符号学体系对西方文明的思考方式都产生了重要影响,他说:“如果这么说没有太夸张的话,西方文明到我们今天这个时代仿佛已发展到了一个新的意识或自我意识的层次,即学会根据符号与指称对象(或指示物)的区分来轻松地思考,并在意识到问题的符号学维度的情况下对它们的特性进行研究。”^[21]这种二元对立的思想,对整个西方文明产生了根本性的影响,但同时也导致了语言中心主义的盛行。但是,在郭沫若这里,并没有这样的倾向,他虽然明确将诗歌分为“内容”与“形式”两个部分,但并不忽略艺术内涵的丰富性与外延的多元性,也没有将诗作为艺术的最高形式,艺术内涵的丰富性,根源是情绪节奏的多样化;外延的多元性则在于艺术的生成与人格的涵养、社会时代密切相关。艺术与人、艺术与社会形成了回环往复的指称过程,艺术本身既是人格的表征,也是社会风气的例示。因此,从符号的二元对立出发,走向符号阐释的三元对话,是郭沫若艺术研究所体现出来的第一个现代性意义。

第二,郭沫若艺术符号学研究的现代性意义,体现在这种研究倾向建立的基础是中西艺术特征的深刻交流,进而引发我们对中国现代艺术观念的深入思考。纵观中国学界对郭沫若的研究,一个深刻的印象是,郭沫若是浪漫主义文学运动在中国的重要代表人物。钱理群等教授主笔的《中国现代文学三十年》也持这样的观点:“‘五四’时

期以文学研究会为代表的现实主义和以创造社为代表的浪漫主义可以说双峰对峙,各有千秋,共同为新文学做出了巨大的贡献”^[22]。郭沫若和创造社虽然被认为是浪漫主义的典型代表,但是他们并没有全部取得浪漫主义的精髓。叶维廉在其对中国早期浪漫主义的分析中认为,“早期的中国新诗人选择以情感主义为基础的浪漫主义而拒绝了由认识论出发作哲理思索的浪漫主义”^[23]。在《语言的策略与历史的关联——五四到现代文学前夕》一文中,叶维廉继续以郭沫若的诗为例,将其贬斥为“自我夸大狂”,“魔颂式的顿呼,完全是情绪的倾出”等^[24]。

出现这样的认识和评价偏误的一个重要原因是,叶维廉的视角完全侧重于郭沫若艺术观念中的情感表达,而忽视了宣泄情感背后的节奏意识与理性逻辑意识。宗白华这样评价郭沫若的诗:“你的风歌真雄丽,你的诗以哲理做骨子,所以意味浓深。”^[18]^[22]浪漫主义与现代性是紧密相关在一起的,特别是它对于理性主义至上、人性在现代文明中的失落有着深刻的反思,“浪漫主义观点所以打动人心的理由,隐伏在人性和人类环境的极深处”^[25]。正是这种对人性和自我的深切关注,浪漫主义者才采取了对社会反抗的姿态,并呈现出鲜明的个性意识与身份意识,以审美维度对抗功利判断。郭沫若对于艺术情感的把握、艺术作品的整体呈现,是建立在中西艺术比较视野下的研究,他对现代派、表现主义等艺术手法深谙于心,才能将中国古典艺术理想中的“气韵生动”信手拈来,并以“艺术的语言”作为切入点,试图在一个整合性的平台上综合所有艺术门类。可以说,郭沫若的艺术符号学思想,既有西方浪漫主义的激情,也有独特的中华美学魅力,在现代中国文学与中国美学的发展过程中,具有不可替代的重要意义。

第三,郭沫若艺术符号学研究的现代性意义,体现在这种研究方法的最终指向上,是中华美学精神在古与今的对话中所产生的现代激活。浪漫主义者崇尚个人自由,他们往往以个人的孤独斗争来体现自己对于旧制度的反抗,少年维特之烦恼、拜伦式英雄就是典型例证。西方现代美学与审美无功利和艺术自律紧密联系在一起,中国现

代美学的发生,却并不完全是这样,在梁启超和王国维所开创的中国现代美学之间,形成了艺术救国和艺术审美这两个传统,但美学研究却始终体现出鲜明的功利主义特色,即杜卫教授所提出的“审美功利主义”特征^[26]。即使是艺术个体的反抗,也是短暂的,很快便会代之以国家民族整体诉求的觉醒。知识分子不仅关注艺术的独立性以及隐含在艺术独立性背后的人的个性化主体意识,而且非常关注艺术对国民的教化作用,关注艺术与审美之于社会与民族的“无用之用”。在审美与意识形态之间,郭沫若试图采取一种平衡的立场,既反对艺术的彻底功利化,也反对艺术完全的自我表达。当时,托尔斯泰的艺术观在中国颇为流行,托翁以“感动力”(infectiousness)为艺术的特征,以艺术活动作为工具。^①郭沫若非常不赞同这种观点。郭沫若认为,艺术的感动力并不仅仅关乎艺术本身,而且关乎读者自身的艺术素养;因为同一件艺术品在不同的欣赏者面前,很可能得到不同的评价,艺术之美需要能够欣赏艺术的眼睛。除此之外,郭沫若特别强调艺术的无功利性,他说:“托氏的这种立论,我以为在他的根本上有两个绝大的错误:第一,他把艺术活动完全认为教化的工具,甚至是传教的工具。”^[27]

所以,郭沫若关于艺术的研究,并不仅限于艺术的无功利性,虽然他承认艺术本身没有什么目的,但是处于社会生活中的艺术,却势必要与社会发生诸多密切的联系。在个人修养方面,他提倡将艺术的精神作为做人的精神,通过艺术来养成一个美的灵魂;在社会责任方面,郭沫若努力发挥艺术之于国民性的改造作用及之于社会的晴雨表作用,无论是艺术研究的理论方面,还是艺术实践的创作方面,郭沫若都成为文艺界的表率。在郭沫若的思想中,形成了艺术与人、艺术与社会的双重的符号例示,最终将艺术家的个体自我、艺术作品的独立本位、社会生活的客观对象,全部融合成为这一个整体,“天才即纯粹的客观性(Reine Objektivität),所谓纯粹的客观性,便是把小我忘掉,

^① 在这里,郭沫若特意用“工具”,而非“工具”,意在指明托尔斯泰对艺术的功利主义思想。

溶合于大宇宙中——即是我”^[14]⁹⁶。由此出发,郭沫若解决了当时文艺界纷争不断的“有我”与“无我”论战,也沟通了艺术的审美功能与意识形态功能,将审美主体、客体经由艺术符号这个中介,全部有机结合在一起,这与中华古典美学的“万物一体”^[28]思想是一脉相承的。在这个意义上说,郭沫若之于艺术的研究,不是在欧风美雨的冲刷面前失去自我,而是天然携带着中华民族传统文化的基因,在新的时代与新的语境中,重新确立一个新的主体。

中国现代美学从诞生伊始,注定与西方美学有着不同的话语逻辑,这不是我们的“失语”,而是与西方不同的话语生成方式;不是我们的传统与西方的现代所产生的彻底断裂,而是我们在变化的环境中所形成的新的传统。当前,本土化问题成为学术研究的热点,文化自信不仅仅是一个口号,而是铭写在中国文化的历史长河之中。不照搬西方的理论、西方的话语,那么我们的资源就存在于民族文化不断发展的历程之中。把外来文化作为参考,而不是价值衡量的根本标尺,深入发掘民族文化在不断生成过程中的独特性,研究她的变化历史,通过创造性阐释,提炼本土语境中的文化资源,是为当代文化自信建设的根本途径。

参考文献:

- [1] 赵元任:《谈谈汉语这个符号系统》,《赵元任语言学论文集》,北京:商务印书馆 2002 年版,第 877-889 页。
- [2] 宗白华:《艺术学》,《宗白华全集》(第 1 卷),合肥:安徽教育出版社,第 519 页。
- [3] 郭沫若:《古代文字之辩证发展》,《考古学报》1972 年第 1 期。
- [4] 王树人:《中国象思维与西方概念思维之比较》,《学术研究》2004 年第 10 期。
- [5] 郭沫若:《关于艺术的不朽性》,《文艺论集续》,北京:人民文学出版社 1979 年版,第 103 页。
- [6] 郭沫若:《文艺之社会的使命——在上海大学讲》,《文艺论集》,北京:人民文学出版社 1979 年版。
- [7] 张敏:《在历史具体、全面开放和广泛综合中追求理论创新——从艺术符号学探讨看艺术学学科建设》,《文化艺术研究》2008 年第 1 期。
- [8] 高建平:《论文学艺术历史书写中的双向互动关系》,

《中国社会科学院研究生院学报》2007 年第 6 期。

- [9] 傅修延:《形式论四题》,《文艺理论研究》2008 年第 3 期。
- [10] 卡西尔:《符号形式的哲学》,赵海萍译,吉林:吉林出版集团股份有限公司 2018 年版,第 56 页。
- [11] 郭沫若:《文学的本质》,《文艺论集》,北京:人民文学出版社 1979 年版。
- [12] 郭沫若:《论诗三札》,宗白华等:《三叶集》,合肥:安徽教育出版社 2006 年版。
- [13] 苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,北京:中国社会科学出版社 1986 年版。
- [14] 郭沫若:《生活的艺术化——在上海美术专门学校讲》,《文艺论集》,北京:人民文学出版社 1979 年版。
- [15] 周宪:《审美现代性批判》,北京:商务印书馆 2005 年版,第 65 页。
- [16] 郭沫若:《论节奏》,《文艺论集》,北京:人民文学出版社 1979 年版,第 235-236 页。
- [17] 恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海:上海译文出版社 1997 年版,第 189 页。
- [18] 宗白华等:《三叶集》,合肥:安徽教育出版社 2006 年版。
- [19] 宗白华:《流云小诗》,合肥:安徽教育出版社 2006 年版,第 8 页。
- [20] Nelson Goodman, *Language of Art*, Hackett Publishing Company, INC, 1976.
- [21] 门罗·C.比厄斯利:《西方美学简史》,高建平译,北京:北京大学出版社 2006 年版,第 314 页。
- [22] 钱理群等:《中国现代文学三十年》,北京:北京大学出版社 1998 年版,第 17 页。
- [23] 叶维廉:《历史整体性与中国现代文学研究之省思》,《中国诗学》,北京:生活·读书·新知三联书店 1992 年版,第 196 页。
- [24] 叶维廉:《语言的策略与历史的关联——五四到现代文学前夕》,北京:《中国诗学》,生活·读书·新知三联书店 1992 年版,第 215 页、218 页。
- [25] 罗素:《西方哲学史》,北京:商务印书馆 2005 年版,第 221 页。
- [26] 杜卫:《论中国现代美学与儒家心性之学的内在联系》,《文学评论》2014 年第 4 期。
- [27] 郭沫若:《艺术的评价》,《文艺论集》,北京:人民文学出版社 1979 年版,第 84 页。
- [28] 张晶:《“万物一体”思想与中华诗学的审美特征》,《江苏社会科学》2016 年第 1 期。

[责任编辑:修 磊]

A Community of Interests and a Community with a Shared Future for Mankind

HUANG Jin

(*School of Economics, Fujian Normal University, Fuzhou, 350117, China*)

Abstract: To build a community with a shared future for mankind is “China plan” for the major issue of “what kind of world to build and how to build this world”. The essence of a community of shared future of mankind is the community of interests, which is the result of the development of modern productivity and market economy, with the characteristics of interests in “the thing dependence” community. It overcomes the disadvantages of capitalism economic globalization, and actively explores the historical and value intermediary from “the thing dependence” community to “the personal all-round development” community.

Key words: A Community with a Shared Future for Mankind; A Community of Interests; Political Economics

The Modernity of Chinese Art Semiotics

——Taking Guo Moruo’s Art Semiotic Thought as an Example

AN jing

(*School of Literature and Journalism, Minzu University of China, Beijing 100081, China*)

Abstract: Saussure’s semiotics, Pierce’s semiotics, neo-Kantian semiotics and the Tartu-Moscow School are the main theoretical sources of contemporary art semiotics. Chinese local art semiotics originated in the 1920s and 1930s, in which Guo Moruo’s research on art reflected the distinctive characteristics of art semiotics. The attention to the art form is the basic premise for defining Guo Moruo’s art semiotics. The inner meaning of Guo Moruo’s art semiotics is emotion, and the rhythmic movement of emotion is the theoretical basis of Guo Moruo’s unifying art symbolic language. The exemplary referential relationship between art and people, art and society is the ultimate goal of Guo Moruo’s art semiotics. The remarkable feature of Guo Moruo’s art semiotics is from the binary opposition of symbols to the ternary fusion of interpretation. Guo Moruo put forward a new concept of modern art on the basis of the dialogue between Chinese and Western art, which was very inspiring for us to study Chinese modern aesthetics.

Key words: Chinese Art Semiotics; Guo Moruo; Form; Rhythm; Modernity

[英文编校:宋琳琳]