
作为形式的艺术

——王国维“古雅说”对康德形式

主义美学的继承与发挥

张运¹

(安徽大学哲学学院, 安徽 合肥 230039)

【摘要】: 一般认为, 康德美学中的形式主义与表现论思想之间存在矛盾, 后者偏离了前者的基本立场。王国维的“古雅说”在接受康德形式主义美学观点的同时对其作了一定的发挥, 通过对“形式”以及“表现”的重新阐释, 实际上将“无利害”拔高到了美学中形式主义的第一原则的位置, 从而使形式主义在逻辑上能够将艺术容纳进去。这种对康德形式主义的重新理解为“古雅之在美学上之位置”这一问题的回答提供了理论基础, 是王国维整个“古雅说”的立足之本。

【关键词】: 形式主义 表现论 古雅说 艺术 康德 王国维

【中图分类号】: B83 **【文献标志码】:** A **【文章编号】:** 1671-3079(2022)04-0020-06

“形式”这一概念对西方美学的重要性不言而喻。塔塔尔凯维奇在《西方六大美学观念史》一书中列出过五种美学史上影响较大而内涵各异的对“形式”一词的理解^{[1]227}, 这些不同“形式”概念有的直接产生于美学内部, 有的则间接来源于哲学, 这其中就包括康德首创的“先验的形式”。在康德那里, 以“形式主义”著称的美学是其整个哲学体系中起桥梁作用的重要环节。而王国维作为中国 20 世纪西学东渐过程中新型知识分子的代表, 在哲学、美学上大量接受包括康德、叔本华、尼采等人在内的西方理论的同时, 也有意识地尝试融会中西文化。1907 年写作的《古雅之在美学上之位置》(以下简称《古雅》)一文就是这种尝试的一个结果。在这篇短文中, 王国维通过对康德美学中形式主义理论的再解释, 将中国文化中特有的“古雅”这一范畴纳入了经过他改造的形式主义中, 并在此基础上对这一范畴作了进一步的发挥。虽然比起后来的《人间词话》, 《古雅》在中西融贯方面的尝试还显得有些生硬, 甚至不乏逻辑疏漏之处,^[2]但仍然不失为研究康德形式主义理论与王国维本人美学思想的重要理论资源。

由于《古雅》一文本身就包含中西两种美学观念的碰撞, 学界对康德与王国维的形式主义思想的比较研究也有很多, 但研究的重点往往集中在王国维关于“古雅”的具体论述上, 或者只将“古雅说”作为王国维思想发展道路上的一个阶段加以介绍, 鲜有明确注意到王国维对康德美学中形式主义与表现论¹(theory of expression)之间矛盾问题的处理。汤拥华在《“古雅”的美学难题: 从王国维到宗白华、邓以蛰》一文中对这一问题有所涉及, 但是其讨论重点并不在此。^[3]朱会晖从康德本人的理论出发为康德辩护, 认为形式主义与表现论在康德美学中不仅不构成矛盾, 而且前者还是后者的理论基础。^{[4]25-29}这种处理矛盾的思路与王国维有相通之处。本文尝试在前人研究的基础上对王国维改造康德形式主义的理路进行梳理和分析, 从而进一步彰显“古

作者简介: 张运(1997-), 男, 安徽六安人, 安徽大学哲学学院硕士研究生, 研究方向为海德格尔哲学和美学。

雅说”这一极具中国文化特色的理论学说的内在价值。

一、康德美学中形式主义与表现论的矛盾

康德美学中的形式主义集中体现在“审美判断力的分析”中的“美的分析”部分。这一部分主要由对审美判断的四个契机(质、量、关系和方式)的论述组成。从质的方面来看,康德认为审美判断虽然也产生快感,但却与一般的快感不同,区别在于审美判断中快感的来源是对象的形式而非实际存在,不涉及利害计较,不是欲念的满足,而一般的快感则正是由于欲念得到满足而产生的。用康德自己的话来说:“鉴赏(即审美趣味)是通过不带任何利害的愉悦或不悦而对一个对象或一个表象方式作评判的能力。”^{[5]45}从量的方面来看,康德认为虽然审美判断是单称判断,不具有依靠概念的逻辑判断那样的客观普遍性,但却具有一种“主观的普遍性”,这种普遍性的来源是由于我们在作审美判断时是“不偏私的”(而这又是因为审美判断不涉及个人的欲念利害因而是自由的),并且由于人都具有一种“共同感觉力”(Gemeinsinn),所以有理由设想这一判断对所有人都应该有效。因此,康德总结说:“凡是那没有概念而普遍令人喜欢的东西就是美的。”^{[5]54}从关系方面来看,康德认为美的对象不能涉及明确的目的,但却又具有一种“符合目的性”,即“无目的的合目的性”。在此基础上,康德还区分了“纯粹美”与“依存美”,只有完全符合“不涉及利害、概念和目的”的纯形式美才能算作“纯粹美”,而只要涉及这些内容因素,就只能算是“依存美”了,而这就将艺术甚至自然都排除出了纯粹美的范围。不过值得注意的是,康德并不认为依存美一定在程度上低于纯粹美,而且“理想美”也只有在依存美中才会出现。从方式方面来看审美判断,这一部分内容与第二契机即从量的方面来看,审美判断有相似之处,主要强调的仍然是审美判断的普遍必然性,即“凡是那没有概念而被认作一个必然愉悦的对象的东西就是美的”^{[5]77}。

通过对审美判断四个契机的简单介绍,可以将康德美学中的形式主义总结为:审美判断只涉及对象的形式而不涉及包括利害、概念以及目的在内的内容因素。这是一个与“审美判断力的分析”的第二部分即“崇高的分析”(其中包括康德的艺术论)很不相同甚至可以说是相反的结论。康德认为崇高涉及的是对象的“无形式”,并且无论是数量的崇高还是力量的崇高都要涉及一定的理性观念(包括道德观念),正是这些理性观念使得人能够在体积无限大的或威力巨大的对象面前获得一种精神上胜利的崇高感。既然涉及作为内容的理性观念,“美的分析”中的形式主义在这里就不适用了。除了对崇高的论述有反形式主义的倾向之外,康德在其艺术论中展现出的表现论立场也明显站在形式主义的反面。康德认为,“如果对象作为一个艺术品被给予了,并且本身应当被解释为美的,那么由于艺术在原因里(以及在它的原因性里)总是以某种目的为前提的,所以首先必须有一个关于事物应当是什么的概念作基础”^{[5]155},因而“艺术美”就是“对一个事物的美的表现”^{[5]155}。康德认为艺术创造不同于单纯的审美判断,适用于审美判断的形式主义观点并不同样适用于明确需要目的和概念作为基础的艺术(即使是天才的艺术)。所以研究者们往往将康德认为美的事物表现了审美理念和理性理念的观点称为康德美学中的“表现论”^{[4]30-31},并且认为这种表现论与前面的形式主义观点存在严重的矛盾。

通过上面的讨论可以看到,康德美学中形式主义与艺术论中表现论之间的矛盾主要体现在:形式主义要求审美判断不能涉及包括利害、概念和目的在内的内容因素,而包括艺术在内的要求“表现”的东西却又必须涉及目的和概念才能完成。这就造成了一个困难:除非改造形式主义理论,否则康德的形式主义在逻辑上就始终与艺术格格不入。如何改造呢?我们应该注意一个细节,即康德只说艺术明确涉及目的和概念,却没有说艺术也可以涉及利害观念,并且审美判断“不涉及概念,不是认识活动,却又需要想象力与知解力两种认识功能的自由活动(第二契机),要涉及一种‘不确定的概念’或‘不能明说出的普遍规律’;它没有明确的目的,却又有符合目的性(第三契机)”^{[6]402},这里也只有目的和概念这两个与形式相对的内容因素出现了“摇摆”,也就是说康德虽然从其形式主义立场出发把审美判断认定为是“不涉及概念”和“没有明确的目的”的,却又不能否认审美判断中确实暗中有概念和目的影子,这就说明实际上即使是在审美判断中,目的和概念也不是真的根本不存在,只不过它们并不像在艺术中看到的那么明显罢了。²也就是说,无论是艺术还是审美判断,它们真正的、共同的追求其实只有一个:无利害(也即目的和概念是被允许的)。王国维正是沿着这一思路来改造康德的形式主义并为“古雅说”的引入进行理论铺垫的。

二、王国维对康德形式主义理论的继承与发挥

王国维从多个角度扩大了康德美学中的“形式”概念，使其美学上的形式主义观点得以在自然美与艺术美、优美与崇高、天才与审美趣味(创造与欣赏)等方面保持前后一致，从而避免了康德美学中形式主义与表现论(艺术)的冲突。这种对“形式”概念的扩大有两种方式：一是丰富概念本身的外延，二是缩小概念原本的内涵。王国维说：“至宏壮(即崇高)之对象，汗德(即康德)虽谓之无形式，然以此种无形式能唤起宏壮之情，故谓之形式之一种，无不可也。”^{[7]32}通过这种虽然稍显简单但逻辑清楚的解释，王国维把在康德那里与“形式”(在美中)相对的“无形式”(在崇高中)纳入了他的“形式”概念中，成为一种“无形式的形式”。除此之外，王国维还将艺术作品的内容因素作为美之“形式”来看待，他说：“就美术之种类言之，则建筑雕刻音乐之美之存于形式故不俟论，即图画诗歌之美之兼存于材质之意义者，亦以此等材质适于唤起美情故，故亦得视为一种之形式焉。……戏曲小说之主人翁及其境遇，对文章之方面言之，则为材质；然对吾人之感情言之，则此等材质又为唤起美情之最适之形式。”^{[7]32}这里的逻辑和前面仍然是是一致的，即通过“此等材质适于唤起美情”这一逻辑桥梁，将艺术作品的内容因素看作是“作为形式的内容”。³

如果说对“无形式”和作品内容的解释都还只是王国维对康德形式主义的“小修小补”，那么他关于“第一形式”的论述则可以是在一个更具普遍性的意义上将形式主义带向了更加广阔的天地。这就是通过“形式”来理解艺术中的“表现”问题，从而将表现论与形式主义统一起来。王国维说：“一切形式(即‘第一形式’)之美，又不可无他形式以表之，惟经过此第二之形式，斯美者愈增其美。”^{[7]32}这里的“第一形式”是相对于“第二形式”来说的，“第二形式”指的就是具体的艺术表现形式，而“第一形式”实际上是指艺术家采用某种艺术形式所希望表现的那个东西，这个要去表现的东西可以是优美与崇高这种相对抽象的形式，也可以是“审美意象”这种较为具体的形式，甚至也可以是“本不美”的“自然中寻常琐屑之景物”。王国维举例说：“‘夜阑更秉烛，相对如梦寐’，之于‘今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中’，‘愿言思伯，甘心首疾’，之于‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴’，其第一形式同。”^{[7]32}这里的“第一形式”指的就是艺术中的“审美意象”，具体到这个例子就是一种相思之情。在这个意义上，表现论实际上是被吸收进形式主义之中了。简言之，所谓艺术的表现论，即艺术总要表现些什么(在康德那里是包括道德观念在内的理性理念)，这一自身未出场而有待被表现出来的东西可以作为艺术的“第一形式”被包括在形式概念中，由此我们可以在一种新的意义上将形式主义与表现论统一起来：形式不仅包括康德所说的那种意义上的形式(这种形式从根本上来说是将艺术排斥在外的)，也包括作为“第一形式”的艺术所要表现的那个东西。康德自己在论述的过程中其实就一直很注重说艺术表现了“理性观念”(天堂、地狱、永恒、创世等)，这些“理性观念”都可以被理解为是艺术的“第一形式”或者说“母题”，他甚至也承认“表现……真正说来只是那使一个概念得以普遍传达的、体现该概念的形式”。^{[5]156}艺术进行表现，但“表现”的仍然是“形式”。有学者在为康德美学中形式主义与表现论的矛盾辩护时认为：“对理性理念的表现能够影响审美愉悦，只是因为与理念相应的感性单纯形式能够影响诸心灵能力的自由游戏。但如果不借助于感觉形式，理性理念便不能影响审美愉悦。因此，康德的表现论并没有否定他的形式主义。”^{[4]25}这里对矛盾的处理思路与王国维相通的地方在于：将表现看作是形式服务的，而非与形式直接相对的一个概念；二者不同的地方则在于前者仍然保留了表现论的基本内容，认为形式主义构成了表现论的基础，而王国维走得更远，直接将表现论中核心的表现因素理解为某种“形式”(即“第一形式”)了，表现论在王国维那里不是以形式主义为基础，而就是形式主义的一部分。

王国维通过将康德形式主义中所拒斥的内容因素由目的、概念、利害三者变为仅有“利害”这一个因素来缩小“形式”这一概念的内涵，涉及目的和概念在王国维看来并不一定与形式主义相对立(在《古雅》一文中王国维根本没有提到这两个因素)，只有利害观念才是阻碍审美判断的根本原因，艺术被允许有目的和概念，但这些目的和概念不应该引起利害观念。这不仅可以从王国维对康德形式主义的正面“介绍”中明显看到，而且也体现在他对崇高的发生机制的解释中。正面提到美之无利害性的如“美之性质，一言以蔽之曰：可爱玩而不可利用者是也。虽物之美者，有时亦足供吾人之利用，但人之视为美时，决不计及其可利用之点”^{[7]31}，又如“可爱玩而不可利用者，一切美术品之公性也”^{[7]34}。这些可以看作是对美的“定义”的论述中都只涉及“利用”(即利害观念)而不涉及目的和概念。王国维对崇高的解释也可以说明在他那里“无利害”是形式主义的第一原则也是唯一原则。他说：“后者(指宏壮，也即崇高)则由一对象之形式，越乎吾人知力所能驭之范围，或其形式大不利于吾人，而又觉其非人力所能抗，于是吾人保存自己之本能，遂超越乎利害观念之外，而达观其对象之形式。”^{[7]31}这个解释的关键在于将崇高发生过程中的“超越利害”这一因素凸显了出来。康德实际上也有类似的说法⁴，但由于在崇高的分析中起主导作用的还是“理性观念”，所以“无利害性”并没有成为康德论述崇高的关键。而王国维恰恰是借助“无利害”这一点，将崇高也划入了形式主义的

范围。

正是通过以“形式”理解“表现”以及将“无利害”作为形式主义的第一原则等方式，王国维把康德美学中的形式主义从严格但狭窄的理论世界带向了更加贴近现实的经验世界。这一转变的重要意义在于为在康德的形式主义那里无家可归的艺术找到了自己的位置，而只有当形式主义接纳了艺术，王国维的“古雅说”也才有自己在逻辑上的立足之地。

三、王国维的形式主义与“古雅说”

要弄清楚王国维的形式主义理论的意义，就要首先弄清楚他对康德形式主义的发挥究竟是如何在形式主义内部“救活了”艺术的。根据前面的讨论，如果按照康德自己的观点，形式主义至多只能从审美欣赏的视角下在艺术欣赏的领域被运用，而艺术创造由于明显要涉及目的和概念，所以并不适用康德自己的形式主义。说到底，只要艺术还是有所表现的，那么它就始终摆脱不了对目的甚至概念的依赖，因为“产生这产品（即艺术作品）的原因料想到了一个目的，产品的形式是应归功于这个目的的”^{[5]146}。王国维将“无利害”作为形式主义的第一也是唯一原则，正是击中了康德形式主义理论与艺术之间矛盾的要害，把康德或许是碍于理论的一致性而未能明确挑明的地方（即前面提到的康德那里诸如“不是概念却又涉及不确定的概念”和“没有明确的目的却又符合目的性”这样“摇摆”的提法）摆到了明面上，干脆利落地将形式主义与“无利害”牢牢结合起来，把“无利害”作为一切美的本质特征。如果说“不涉及目的的艺术”是不可想象的，那么“不涉及利害的艺术”则不仅是可能的，而且更是必要的。美的本质特征只在于“无利害”（而这也就是王国维形式主义理论的关键所在），艺术涉及目的和概念并不影响它是美的，也不妨碍它适用于形式主义。除此之外，以“形式”理解“表现”也是艺术进入形式主义的必要保证。如果说“美的本质在于无利害”的提法还只是为艺术进入形式主义打开了一扇门（艺术不再因为“表现”的目的性而被形式主义拒之门外），那么以“形式”理解“表现”则可以说是在此基础上将艺术“请进了（形式主义的）家”（艺术表现通过“第一形式”的桥梁成为形式主义本身的一部分）。按照一些学者的看法，“真正体现理论张力的是，康德关于理性理念的观点和他的形式主义观点（强调艺术的无目的性）之间的关系，因为理性理念涉及有关实践自由、道德和宗教的目的，似与形式主义相左”^[4]。这一说法既可以证明上面讨论的形式主义与艺术（艺术要表现“理性理念”）在康德美学中的矛盾，也可以作为下面这一思路之可行性的一个证明：如果艺术所要表现的那个东西本身就是某种“形式”，那它也就不会与形式主义相左了。王国维用“形式”解释“表现”正是这一思路的具体展开，而这实际上依赖的也还是把“无利害”作为美的第一原则，因为将艺术所要表现的东西作为“第一形式”来看，这在本质上已经是“第一原则”的运用：艺术要表现的“理性理念”在康德那里“涉及有关实践自由、道德和宗教的目的”，在王国维这里则已经被形式化为更一般的艺术的“母题”（我们常说艺术中有“永恒的主题”）。艺术中的这些“母题”并非实际的、涉及目的的，它们都经过形式化作为“第一形式”而成为“无利害”的了。

艺术既然在王国维这里以“无利害”为门径进入了形式主义中，那么接下来引入“古雅”这一在逻辑上晚于艺术（因为“古雅”实际上是一种艺术表现的形式）的范畴也就显得合情合理了。如果没有前面的理论铺垫，我们很难理解何以在“古雅之在美学上之位置”这一标题下王国维要大量提及康德的形式主义以及“古雅说”何以能适用形式主义。王国维明确说：“古雅之致存于艺术而不存于自然。以自然但经过第一形式，而艺术则必就自然中固有之某形式，或所自创造之形式，而以第二形式表出之。”^{[7]32}这就是将古雅看作是由“第二形式”即艺术形式所形成的一种艺术风格了，只不过在王国维看来，“古雅”这种艺术风格相较于其他艺术风格（在中国文化中）更具有一般性，是优秀的艺术作品（不一定是天才的作品）的共同特征，也是人们欣赏作品时普遍承认和赞赏的。王国维还举了一个有趣的例子：古代人当时觉得“拙劣”的作品或他们习以为常的惯常生活之物，放到现在来看就变得“无不古雅”。这个例子本来是用来论证“古雅之判断，后天的也，经验的也”这一观点的，但我们要注意，这个例子恰恰也是美学上关于“审美距离”理论的一个例证，而“审美距离”理论强调的正是与实用功利（利害观念）拉开一定的距离。^{[8]218}正是由于我们与古代的时间距离使我们能以一种审美的、非功利的态度看待古代流传下来的东西。这说明王国维关于古雅之价值来源的看法仍然是以他的形式主义为基础的，即将“无利害”作为艺术（美）之根本。王国维在文章的最后也明言：“可爱玩而不可利用者，一切美术品之公性也。优美与宏壮然，古雅亦然。而以吾人之玩其物也，无关于利用故，遂使吾人超出乎利害范围之外，而徜徉乎飘渺宁静之域。”^{[7]34}

最后,还应该提一下王国维的“古雅”与美育的问题。这个问题虽然并不直接涉及上面关于形式主义与艺术关系的讨论,但却是这一讨论的一个积极的结果,即将后天的经验因素引入了形式主义。王国维认为:“至论其实践之方面,则以古雅之能力,能由修养得之,故可为美育普及之津梁。……故古雅之价值,自美学上观之诚不能及优美及宏壮,然自其教育众庶之效言之,则虽谓其范围较大成效较著可也”^{[7]35}。之所以“古雅”能更好地成为“美育普及之津梁”,正是由于其后天的经验特性,而这是康德那里充满先验色彩的形式主义所力不能及的。如何在保持形式主义基本原则的前提下合理地引入经验的成分从而为实践铺路,这是处在“千年未有之大变局”中的王国维必须考虑的问题,而关于“古雅之在美学上之位置”的讨论正是王国维对这一问题给出的回答。

参考文献:

- [1]塔塔尔凯维奇.西方六大美学观念史[M].刘文潭,译.上海:上海译文出版社,2006.
- [2]张弘.中西文化张力下的王国维美学[J].江海学刊,1998(4):160-168.
- [3]汤拥华.“古雅”的美学难题:从王国维到宗白华、邓以蛰[J].浙江社会科学,2008(7):90-95.
- [4]朱会晖.康德艺术论中形式主义与表现论之间的张力[J].文艺研究,2018(7):24-32.
- [5]康德.判断力批判[M].邓晓芒,译.北京:人民出版社,2004.
- [6]朱光潜.西方美学史:下卷[M].北京:商务印书馆,2011.
- [7]王国维.王国维文集:第3卷[M].北京:中国文史出版社,1997.
- [8]朱光潜.朱光潜全集:第1卷[M].合肥:安徽教育出版社,1987.

注释:

1 这里康德美学中的“表现论”是指:“美的事物表现着审美理念和理性理念,而不涉及20世纪艺术领域中的表现主义(expressionism)。”参看朱会晖的《康德艺术论中形式主义与表现论之间的张力》,载《文艺研究》,2018年第7期。

2 朱光潜先生在这里也提到审美判断“不涉及欲念和利害计较,不是实践活动,却产生类似实践活动所产生的快感”,似乎审美判断中的“利害观念”也会产生二律背反(无利害的有利害性),就像“不是概念却又涉及不确定的概念”“没有目的却又有符合目的性”那样。但审美活动产生的快感和实践活动产生的快感(即欲念的满足)在性质上并不相似,“无利害的有利害性”的说法并不能真正成立。相比之下,在“不是概念却又涉及不确定的概念”这个说法中,前后两个“概念”在性质上是一致的,同样在“无目的的合目的性”这个说法中,前后两个“目的”在性质上也是一致的。

3 在康德美学中,“形式”这一概念通常是与“质料”而非“内容”(注意这里的“内容”指艺术作品本身的意义,与前面提到的“内容因素”即利害观念、目的和概念不应混淆)相对而言的,因此“作为形式的内容”是可能的,而“作为形式的质料”则不可能,因为二者本身就是互相矛盾的。

4 康德在论述“力学的崇高”时说:“自然界在我们的审美评判中并非就其是激起恐惧的而言被评判为崇高的,而是由于它在我们心中唤起了我们的(非自然的)力量,以便把我们所操心的东西(财产、健康和生命)看作渺小的,因而把自然的强力(我们在

这些东西方面固然是屈服于它之下的)决不看作对于我们和我们的人格性仍然还是一种强制力。”(见康德的《判断力批判》,邓晓芒译,北京:人民出版社,2004年。)