

“形式”的形式之谜 ——以中西形式论的比较为中心

陈文斌

摘要: 作为美学研究的核心概念,“形式”一词挑起的分歧多于共识。作为文艺研究的重要命题,“形式与内容”的关系考辨又引发诸多论争。回到“形式论”,揭开“形式”的形式之谜,既是检视并回应问题争议的理论需要,也有直面并诠释当代艺术变革的现实价值。本文以中西形式论的比较为中心,首先辨析“形”与“form”对译背后的文化思维差异,继而通过爬梳中西形式论的三元划分逻辑,点明中西艺术始终蕴含着超越形式的反形式特征,最后以形式分析为手段,剖析当代艺术“艺术性”的意义生成机制,由此澄清新时代符号美学的范式特征与理论效用。

关键词: 形式;形式论;当代艺术;符号美学

Abstract: As the core concept of aesthetic research, the word “form” provokes more disagreement than consensus. As an important proposition in the study of literature and art, the relationship between form and content has triggered many debates. Returning to the “formalism” and revealing the mystery of the “form” not only meets the theoretical need to examine and respond to the problems and disputes, but also has the realistic value of facing and interpreting the change of contemporary art. Centering on the comparison of Chinese and Western formal theories, this paper first analyzes the differences in cultural thinking behind the translation of “xing” (形) and “form”, and reveals that Chinese and Western art always contains anti-form characteristics that transcend form by summarizing the ternary division logic of Chinese and Western formal theories. Finally, this paper analyzes the meaning-generating mechanism of “artistry” in contemporary art by means of formal analysis, so as to clarify the paradigmatic characteristics and theoretical utility of semiotic aesthetics in the new era.

Key words: form; formalism; contemporary art; semiotic aesthetic

作者简介: 陈文斌,文学博士,新闻传播学博士后,电子科技大学外国语学院讲师。研究方向:马克思主义美学、符号美学。电子邮箱:dgsycwb@163.com。本文系浙江省社科规划课题青年课题“国外马克思主义符号学的总体状况研究”(项目编号:22NDQN204YB)、国家社科基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”(项目编号:20&ZD049)的阶段性成果。

DOI:10.16234/j.cnki.cn31-1694/i.2024.02.001

当我们谈论“形式”时,“形式”的意义已然被形式化。此话有些绕,但

不得不先说清楚。任何学术概念能够成立,必然要从驳杂现象中总结规律,即从“内容殊相”导向“形式共相”,这一过程就是概念“形式化”自身的结果。换言之,“形式”只能经由“形式化”来呈现自身,即阐释的路径与被阐释的概念不得不在此处合一,由此构成形式之谜。而对于艺术问题的阐释,又不得不首先揭开“形式”的形式之谜,这使得有关“艺术性”的辨析陷入了更复杂的困境。

“形式”的意义多样,不同涵义交叠使得概念的泛化与混淆成为常态,如此状况下,“形式”作为文学、艺术学、美学研究的高频词,催生了更多的误解与质疑。面对此等麻烦,有关“形式”的描述试图澄清问题,如英伽登(Roman Ingarden)从学理上区分了9种涵义,塔塔尔凯维奇(Wladyslaw Tatarkiewicz)立足西方美术史辨析5种涵义^①……但这些描述工作反而加剧了概念辨析的难度。

与分类描述相比,维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)的直接界定显得干脆:“形式是结构的可能性”(10)。但形式与结构两个词又具有家族相似性,如此,韦勒克(René Wellek)不无绝望地感慨:“如果有谁想从当代的批评家和美学家那里收集上百个有关‘形式’(form)和‘结构’(structure)的定义,指出它们是如何从根本上相互矛盾,因此最好还是将这两个术语弃置不用”(60)。此论虽悲观,但仍难以阻挡有关“形式”概念的讨论。

西学中的“形式”意义问题已然复杂,中文显然不需要延续此等麻烦,从“form”的中文翻译与概念阐释中,中西思维的比较潜藏其中,这是中西文化比较难以绕开的问题。张法指出:“form 汉译为形式,往往比照中国文化的形、形貌、外形来理解。其实形、外形等在西文中是 body、shape 等,要从中文的‘形式’一词理解 form,应特别注意‘式’的含义”(17-18)。这一判断是中肯的,但需要明确的是,要想澄清“式”的含义,仍旧需要先厘定中文“形”的意义及其背后的文化思维。

一、“形”与“form”

从汉字源流来看,“形,象形也。从彡,开声”(许慎 1820)。徐灏《说文解字注笺》:“象形者,画成其物也”(同上),即描画成物体的形状,指物的外形。与之相较,“form”一词“在希腊语中称作 *eidos*,源自动词 *idein* (即看见或观看),字面上意味着事物的感性外视或形状,并且与另一希腊

^① 形式甲,指各个部分的一个安排;形式乙,指直接呈现在感官之前的事物;形式丙,指某一个对象的界限或轮廓;形式丁,指某一个对象之概念性的本质;形式戊,指吾人心灵对其知觉到的对象所作之贡献。

词 *morphe* (即形状) 同义” (布宁、余纪元 385)。由此可见, 这两个概念在本意上都指向外在实体的具象化呈现, 它们都是视觉感知的结果。

虽然“形”与“form”在意义上有类同性, 但这并不意味着“形式”能完全对译“form”。朱光潜将“form”译为“形相”, 将“idea”译为“理式”。按照他的解释, “idea 源于希腊文, 本义为‘见’, 引申为‘所见’, 泛指心眼所见的形相 (form)。一事物印入脑里, 心知其有如何形相, 对于那事物就有一个 idea [……] 应译为‘理式’, 意思就是说某事物所以为某事物的道理与形式” (225)。两者的逻辑关系可以澄明, 即理式是普遍存在且客观真实的共相, 一切事物都是理式的影子, 因此, 具体事物分有理式而成为形相。

“相”的用意来源于佛教, 可泛指外在事物的一切表象, 《金刚波若经》所谓“凡所有相, 皆是虚妄”, 喻示了“相”的背后还有更深层的动因。“形相”的译法服务于柏拉图的“理念说”, 但以理念翻译 *edios* 或 *idea* 搁置了其中形式的意义, 因此, 余纪元反驳此译法并指出: “在中文中, 我们只讲‘理念’, 不提‘形式’, 只讲‘理念论’, 基本不提‘形式论’。这对我们理解柏拉图哲学造成了伤害” (21)。进而, 他主张以“形式”翻译 *ideos*, 以“形相”翻译 *idea*。如此划分反而使得理式、理念、形式、形相几个概念纠缠不清, 并且, 此划分卷入西语的意义纠缠, 更增加了读者理解的困难。

诚然, 柏拉图的理念即是形式, 但中文翻译不需要陷入语义纠缠。中国形式论的研究始终可以与“理念论”做对照, 与此同时, 中西形式论的对话也远不止“理念”一说。形式论贯穿在西方美学史中, 如齐美尔 (Georg Simmel) 在分析伦勃朗绘画时指出: “生命中的每一瞬间都是主体的整体生命真实存在的形式” (Simmel 6)。^① 此“生命直观”说将形式与主体关联, 更加契合中国文论中“形”的动态生成机制。

与朱光潜追溯希腊文原意不同, 宗白华从中国山水画入手, 判定“理即形式 Form”, “势即生命 *Lebenschwung*”, 并由此得出“势在理中, 理行势内乃具神理” (2008a: 73)。此处, “理”有顺应自然法则的意思, 对应到具体画法, “画山水大幅务以得势为主。山得势, 虽萦纡高下, 气脉仍是贯串; 林木得势, 虽参差向背不同, 而各自条畅; 石得势, 虽奇怪而不失理, 即平常也不为庸; 山坡得势, 虽交错而自不繁乱, 何则? 以其理然也” (75)。由此可知, 作为形式的“理”恰是自然本来的状貌, 这与皮尔斯 (Charles S. Peirce) 对“形式”的定义相似, 即形式“就是任何事物如其所是的状态” (Peirce 307)。生命力蕴藏在形式中, 基于此, 宗白华将形式与生命密切联系, 即“美与艺术的特点是在‘形式’、在‘节奏’, 而它所表现的是生命的内核, 是

① 文中未标注译者的译文均为作者自译。

生命内部最深的动,是至动而有条理的生命情调”(宗白华 2008a:98)。如此,形式就成为生命的呈现,具体艺术形式的动力来源于生命势能,这解释了“形式”的动力因与目的因。

宗白华论“形”从事物的外在状态出发,归于生命的内在节奏。因此,其对“形式”的定义肇始于视觉把握的对象,落脚于主体的意义需要。“形式究为何?即每一种空间上并立的(空间排列的),或时间上相属的(即组合)一有机的组合成为一致的印象者,即形式也”(2008b:513)。这一界定从时空入手,契合主体认知世界的主导方式。比较值得注意的是“组合成为一致的印象者”这一描述,显然是划定了对象的边界,即主体只能采取片面化的策略,从意义世界中划定对象的边界,由此认知对象并廓清其形式。

时间与空间是主体认知对象的形式化坐标,任何对象也必然需要纳入时空范畴内被认知。基于此,维特根斯坦还有补充,即“空间、时间和颜色(有色性)是对象的诸形式”(10)。颜色仍旧属于视觉维度,符合“form”一词肇始于“看”(古希腊动词 *eidō*)的传统,但颜色显然与时空不在同一逻辑层面,据此推断,对象的诸形式还可以延伸出温度(触觉)、味道(味觉)等其他感知。因此,从广义来看,事物的一切属性都可以被形式化,形式呈现出事物的状态,并能够被主体感知视为统一整体。总结来看,形式就是主体感知意义的边界。

澄清“形”的意义,便可以再来讨论“式”的用意。《说文·工部》阐明:“式,法也。从工,弋声。本义为法度,规矩”(谷衍奎 216)。因此,形与式的组合兼顾了外在状貌的具象与内在规律的抽象。中国的“形”论讲究自然之法,“式”则契合了某种形而上学的性质。贺麟认为:“‘form’一字最难得适当译名。我拟译为‘范型’,取其规范、模型、型式之意”(182)。与形式相较,“范型”一词更趋近“理式”,偏向一种确定性的意义判断,反而搁置了中国传统思想中无形与有形的转化,也摒弃了生命在形式中的动态呈现。“形式”一词,既有外在状貌的可感,也有内在规律的可循,更为妥帖。

以“形式”翻译“form”只是概念对译,论证其合理性难免要加入额外阐释。事实上,概念背后一整套文化传统之间的体系性差异必然导致对译不准确,因此,阐明“形式”的内涵更具难度。综合各家定义不难发现,“形式”既是有形的,也是无形的;既可以是静态的,也可以是动态的;既包括内在,又关乎外在;既与内容区别,又与内容羁绊……但始终不变的是,形式关乎意义,一方面依托主体感知,另一方面存在于万物之中。因此,本文试图归纳一个极简定义,即形式是主体感知意义的边界。

为了捋清此定义的合理性,本文不得不做一番解释。“感知”(sensation)是主体与意义世界建立联系的最低要求,即主体通过感觉知道

意义。再者,形式是被主体赋予的,“把一种感觉叫作酸,把一种图形叫做三角形,它们是被赋予了形式,成形了”(陈嘉映 142)。一旦成形就划定了意义的“边界”,而边界的范围又取决于主体感知的目的与能力。总结来看,形式就是主体将意义对象化的必然结果,且该结果划定了感知的范围和框架,由此锁定意义的边界,契合主体的意义需要。据此定义,所有的理论概念都是形式化的结果,如虚构、真实、美、商品、现代性等概念都是主体对特定意义的框定。因此,当我们在言说“形式”之时,恰恰在被“形式”所言说,这正是形式之谜的魅力。

二、中国的“形”论

中国的“形”论肇始于对“无”的思考,而“无”作为被讨论对象又需要被形式化,由此衍生出“气”“道”“神”等具体概念。《易纬·乾凿度》云:“太初者,气之始也。太始者,形之始也。太素者,质之始也。气形质其而未离,故曰浑沦。”(转引自冯友兰 44)将“气”作为万物始源,由此构成“气—形—质”的三分。按此说法,气、形、质三者的始源状态是万物未分化之前的混沌世界,此三者仍处于形与物的范畴,因此,为了追溯更早的始源,中国传统思想又推导出了无形无物的更高阶段——太易。然后,在太素之下,又提出了天地诞生前的初始阶段——太极。其后,“太极生两仪,两仪生四象”,交代了有形之物不断生成的过程。

张法认为:“西方以有为本,从有到实体,中国则以无为本,从无到有”(15)。此论涉及中西宇宙模式比较,有其合理性。中国传统思想的确赋予“无形”以更高地位,“有生于无,实出于虚”(刘安 32),“人生于无形,无形生有形也”(李昉 4),这里面就存在一个逻辑先后顺序的优先级排序。王弼说:“无形无名者,万物之宗也”(35)。由此更加彰显“无形”的始发性地位。而柏拉图、亚里士多德等建构的宇宙模型恰是将“有形”作为始源的,中西思维的差异可见一斑。但是,中西艺术实践却是其宇宙模式的颠倒,即西方艺术以有为本,从实体到有;中国艺术则以无为本,从有到无。换言之,西方艺术以“模仿自然”来趋近理式,中国艺术以“道法自然”来摆脱形式。

中国的“形”论本就暗含着超越“形”的冲动。回到“形”这个字,亦可以三分。“形而上者谓之道,形而下者谓之器”(周振甫 265),恰是以“形”为标准划分意义世界,“道”是无形的,“器”是形的具体化,中间恰还有“形”的存在,即“形而上(道)—形—形而下(器)”的三分。“道”并非“形”,“形而上即超于形,未有形之意”(张岱年 72)。如此看来,“道”与“理念”恰是有类同性的,此类同性又恰在于它们都具备超越形式、生成形

式的意义。当然,两者的差异性更加明显,“道”是无法进一步形式化的,所谓“道可道,非常道”是要摆脱概念的命名,“‘道’是不可说的,是超越了语言力量的‘玄之又玄’”(张隆溪 39)。因此,任何对于“道”的二元划分更难以实现。而“理念”是可以进一步形式化的,柏拉图将理念世界分为6个等级,最高一级就是“善”的理念,“这个形而上学的终极实在加以人格化的渲染,就是基督教的上帝了”(赵林 117)。而中国的“道”显然是无法人格化的,任何对“道”的形式化都在远离“道”。

崇尚“无形”的观念贯穿在中国艺术的实践中,由此构成了中国艺术尚虚的倾向。刘熙载《艺概·叙》有言:“艺者,道之形也”(1)。实际上也是三分,道本是无形的,总是需要落实到具体的形,才能形成艺术作品。由此,“道—形—艺”贯穿在艺术作品的生成过程中。因此,要追求艺术性必然要摆脱具体“形”的束缚,达到“道”的高度。体现在具体的艺术实践中,就是对“形似”的贬低,对“神似”的推崇。

从绘画的实践难度来看,《韩非子·外储说》有一比较:“夫犬马,人所知也,旦暮罄于前,不可类之,故难。鬼魅,无形者,不罄于前,故易之也”(王先慎 292)。此说澄清艺术及其对象之间的像似“距离”,从摹仿说的立场来看是正确的。但是,“形似”在中国画的评价体系中只能居于“神似”之下。苏轼“书鄢陵王主簿所画折枝二首·其一”有言:“论画以形似,见与儿童邻”(1982:1525)。此论贬低了艺术对现实的复写与模仿,并进一步提出画要有“常理”的见解:“余尝论画,以为人禽宫室器用,皆有常形。至于山石竹木,水波烟云,虽无常形,而有常理。常形之失,人皆知之;常理之不当,虽晓画者有所不知”(2004:47)。此“常理”越出了“常形”的具体形式束缚,通过把握“常形”的规律性变化,立足物性而有自由创造,最终可达到“随物赋形”的神逸境界。

摆脱具体“形”的羁绊,追求“无形”的高妙,贯穿在中国书画的艺术创作中。“中画趋向水墨之无声音乐,而摆脱色相。其意不在五色,亦不在形体,乃在‘气韵生动’中之节奏”(宗白华 2008a:76)。此“节奏”乃生命之节奏,且“气韵生动”之说阐明了中国艺术调和“无形”与“有形”之间的张力。一方面,“气”与“道”都是无形的代表,两者也可以相互转化。“道者,气之根也。气者,道之使也。必有其根,其气乃生;必有其使,变化乃成”(王符 479),这指向了无形的内在转化;另一方面,“气虽无形可见,却是实有之物,口可以吸而入,手可以摇而得,非虚寂空冥无所索取者”(王廷相 973),这又肯定了“气”的实在意义。综合来看,“气”既有物质性,又超物质性,是从“无”到“有”过程中的重要环节。聚焦到“气韵生动”这一描述,就是指艺术作品以特定的形式生成“无形”的生命力。

在中国古代思想中,“无”与“有”总是相互转化的,并非如西方思想那

般要极力探寻一个最高的实体。张载《张子正蒙》“太和篇”有言：“太虚无形，气之本体，其聚其散，变化之客形尔”（86）。此说表面上看是“无形”生出“有形”，实际上说明“无”与“有”本就是相互转化的。“无形”即是“有形”，当我们言说无形时已然将其形式化，当我们言说有形时，其已抽象为形式，老子谈“有无相生”即是此理。因此，要厘清中国的“形”论不得不以动态视野凝合“有”与“无”的转化，对于中国传统艺术的理解，更是需要将“有形”与“无形”的动态关系纳入考量。

三、西方的形式论

回到概念的字面义，“形式论”是以形式研究为本体的理论，其源头往往被追溯至柏拉图、亚里士多德一脉。柏拉图提出“理念即形式”（388），理念实际上就是事物的本质或形式；亚里士多德认为：“形式的命意，我指每一事物的怎是（essence）与其原始本体（primary substance）”（153）。对接到其“四因说”的描述，“质料是毫无规定性的，只有形式才规定了事物的存在，因此形式就成了第一本体”（苏宏斌 151），如此定调，形式论有了自辩的底气。不过，形式为尊难免陷入被攻讦的风险，如王尔德宣称“形式就是一切”（451），“艺术也只有一条最高的法则，即形式的或者和谐的法则”（7），此类观点有将形式本体过分抬高的嫌疑，反驳者也容易从中抓住把柄并加以批判。

由于“形式论”被等同于“形式主义”，误解与辩解便总是交叠共存。雷蒙德·威廉斯指出“19世纪中叶后的 formalism 一直是用于负面、轻蔑的说法”（235），由此，形式主义成为人人喊打的靶子，这使得形式论者不得不费力为自己辩解。如穆卡洛夫斯基将“作品中一切都是形式”这一论点转变为“作品中一切都是意义”（格利亚卡洛夫 138），意在突破形式中心论的桎梏，从而为形式论的进一步发展争取空间。

回溯西方理论的源头，毕达哥拉斯的“数”、赫拉克利特的“逻各斯”、巴门尼德的“存在”、苏格拉底的事物“本事”、柏拉图的“理念”有着一脉相承的思想传统，即找到世界的本原。柏拉图的形而上学实在论有着逻辑鲜明的世界构造图景，即（总）理念将（分）形式赋予给原始物质，从而构成意义世界，这实际是“理念—形式—物质”的三分。到了亚里士多德那里，“纯形式”与“纯质料”处于实在世界的两端，中间的所有事物都是形式与质料的统一体，这样，“纯形式—形式与质料的统一体—纯质料”也构成三分。两人的相似之处在于，理念与纯形式都刨除了具体“内容”的干扰，是一种理想化的预设；再者，形式与内容不可分，这是意义世界所有事物的共性。显然，三分法避免了二元划分导致的僵硬切割与意义混杂。

三分的理论传统被二分的辩证法所取代,其中发挥最大影响的就是黑格尔。黑格尔的辩证法力图澄清内容与形式的关系,但其观点却为“二元可分”与“二元不可分”都留下了争辩的空间。一方面是二元可分,即“内容既具有形式于自身内,同时形式又是一种外在于内容的东西。于是就有了双重的形式。有时作为返回自身的东西,形式即是内容。另时作为不返回自身的东西,形式便是与内容不相干的外在存在”(黑格尔 280)。在黑格尔那里,形式与内容是可以相互转化的,这一互相转化的关系昭示了两者可分。另一方面是二元不可分,即“没有无形式的内容,正如没有无形式的质料一样,[……]内容所以成为内容是由于它包括有成熟的形式在内”(同上)。由此,意见相反的各家都能从黑格尔那里找到论据,形式与内容关系问题的争辩使得“形式”的意义更为迷离。

“形式”的形式之谜只能交由“形式”自辩,换言之,形式之谜仍旧是一个需要被形式化的问题。瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇梳理了西方美学史中“形式”的5种重大涵义,归纳来看,形式甲、乙、丙都属于物自体;形式丁属于形而上;形式戊属于主体对象化的产物。简言之,有一个至高无上的“形式丁”存在,物自体作为存在物必然有“形式甲乙丙”,主体在认知对象的过程中,必然需要“形式戊”来实现主体感知的需要(塔塔尔凯维奇 227-228)。将“形式”的意义进行形式化是有必要的,但如此划分显然存在意义重叠与关系混杂。与之相较,英伽登简化了“形式”的意义辨析,概括了两种“形式”：“形式-1,即范畴形式,它是完全非质性的,并且包含一切有质性的东西(在该词的最宽泛的意义上)”；“形式-2,即亚里士多德意义上的形式,意指他物的‘规定性’”(英伽登 112)。此论清晰一些,但也只是分别挪用了柏拉图与亚里士多德的“形式观”。

事实上,形式论存在诸多派别,如俄国形式主义、布拉格学派、英美新批评、法国结构主义等,各派别之间亦有差别。再者,叙述学、风格学、文体学、修辞学、符号学等乃是形式论的分支,不同分支各有边界。如此复杂的构成情况往往被“非形式论者”简化为“形式主义”,这一局面亟待扭转;再者,“形式论”往往被视为西方专利,中国话语反被西学源流所遮蔽与压倒。基于此,前者加剧了当代中国文艺理论界对“形式论”的误读,后者搁置了中国古代文论与西学“形式论”的对话/比较。因此,重估“形式论”就显得迫在眉睫。

形式之谜并非形式主义之谜,后者的状况早被澄清,前者的迷雾始终萦绕。罗曼·雅各布森指出:“‘形式主义’这种说法造成一种不变的、完美的教条的错觉,这个含糊不清和令人不解的标签,是那些对分析语言的诗歌功能进行诋毁的人提出来的”(2)。换言之,“形式主义”这一提法本身就是对俄国形式主义“形式论”的否定,事实上,俄国形式主义谈论的

“形式”是动态的,“新的形式并非为了表现新的内容,而是为了代替已失去艺术性的旧形式”(什克洛夫斯基 31)。如此,形式并非完美且不断更新;再者,俄国形式主义的核心概念非但不是教条,反而是灵活的。以“文学性”为例,俄国形式主义“用‘文学性’概念廓清文学与非文学的区别,旨在抗拒非文学对于文学的吞并”(姚文放 157),这反映出俄国形式主义对庸俗社会学与机械反映论的反拨;其后,解构主义“借‘文学性’概念来打破文学与非文学的界限,旨在倡导文学对于非文学的扩张”(同上),这意味着“文学性”本身具备意义弹性,既可以为文学独特性自证,又可以适时扩展文学边界。

历史事实是,俄国形式主义的自辩并没有消解笼罩其上的误解,20世纪“20年代中期,俄国形式主义在苏联受到第一轮批判。1936年,在苏联文艺界清算‘异端美学’的运动中,这一流派再遭厄运,从此一蹶不振”(汪介之 170)。苏联官方话语的排挤强化了国内意识形态层面的接受压力。据此,钱佼汝推断:“也许正是因为形式主义如此声名狼藉,所以现代西方文论中一般被称为‘俄国形式主义’的文学和批评理论长期以来一直未能在我国的文艺理论界得到较为系统和全面的介绍,更谈不上客观和公正的评价了”(26)。这一判断从中国文艺理论界的接受语境出发,有部分合理性,但进一步梳理可以发现,除俄国形式主义之外,英美新批评、结构主义等形式论也是流行一时并很快被冷落,这些理论的共性恰在于试图建构一套科学化的分析方法,这与中国文论中的诗性阐释迥然有别。一旦落入具体的形式化策略,中国艺术追求的“无形”(如神、气、道等)就被“有形”所拘束,如此,“气韵生动”丧失了存在的根基。

西方形式论在中国“水土不服”,其中最重要的原因是“形式”概念的污名化,即“形式主义”的贬义称谓导致“形式”一词被视为无深度、无意义的代名词。五四以来,“形式主义”就难逃被批评的厄运,傅斯年认为,“中国文学和中国美术,无不含有‘形式主义’(formalism)。[……]‘形式主义’是个坏根性,用到哪里哪里糟”(28)。此处对“形式主义”的批判实指戏剧形式的固化,但此概念的泛化使用强化了“形式主义”的贬义指向,这一误区给当代文论家增加了诸多麻烦。傅修延强调“形式论不等于形式至上论”(28),其意在于圈定“形式论”的适用边界,为形式论争取发展空间。赵毅衡则建议:“‘形式主义’西文用大写 Formalism,而‘形式论’用小写 formalism”(2021:56),这一译法区分则是尽可能避免读者将对“形式主义”的怀疑波及“形式论”。这些工作难以扭转偏见,改变共识,因此,重建一种新的形式论成为新时代的现实需要与理论必然。具体而言,艺术创作离不开形式的重复与创新,艺术批评也需要形式化的学术概念,中西形式论的比较恰是要在不同艺术思维中窥见艺术的本质属性,由此应对当代艺

术的复杂更新。

四、符号美学：中西形式论何以应对当代艺术？

当代艺术的实践不断冲击“何为艺术”的定义,但艺术之为艺术的“艺术性”始终是艺术得以展开的理论前提。由此,艺术的超越性与界定的稳定感构成矛盾,这一复杂情况迫使我们不得不重新检视各种美学理论的应对效力。总体而言,从创作主体出发定义艺术已然失效;复归再现世界的“摹仿论”则无法跟进艺术创新的潮流;如果转而交由接受者阐释,众说纷纭显然只会让问题更趋复杂(Fish 15);即使将阐释交由历史或体制,也只是将“何为艺术”的问题延宕^①。可以确证的是,“艺术作品总是以形式的面貌出现在我们面前”(Rieser 17)。因此,本文试图回到形式论,即回到形式分析,打破“形式/内容”二元划分的窠臼,呈现中西文论有关“形式”意义的三元划分,由此揭示艺术的反形式特性,诠释“艺术性”的意义生成机制。

从形式论进入美学问题讨论必然绕不开符号美学。符号美学这一提法并非新创,从狭义上看,特指恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer)及其弟子苏珊·朗格(Susanne K. Langer)开创的“符号学美学”,这是本文回到“形式论”对美学问题阐释时不得不重访的对象。广义而言,任何以形式意义分析艺术的思想都可纳入其中,如此,扬·穆卡洛夫斯基(Jan Mukarovsky)、欧文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)、米歇尔(W. J. T. Mitchell)、纳尔逊·古德曼(Nelson Goodman)、鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)、贡布里希(Ernst H. Gombrich)、罗兰·巴尔特(Roland Barthes)等一众学者都是符号美学方法的践行者。当然,这一名单可以继续开列,毕竟“隐藏身份的符号学家”(Ponzio 195)不在少数。

需要率先明确的是,艺术必有某种形式,且形式必能实现某种意义,这是符号美学分析艺术的理论前提。康德美学认为,艺术的本质是“无目的的合目的性”,“美是一个对象的合目的性形式,如果这形式是有一个目的的表象而在对象身上被知觉到的话”(康德 56)。按照康德的相关阐述,美诉诸于感性,审美判断需要和理性划清界限,不以特定的目的为诉求,但艺术又需要提供一个具体的审美形式。虽然形式的目的性被遮蔽,但这一形式的生成必然是有着明确的意义指向,且该形式满足了审美需要。这其中的张力构建了艺术创作与接受的符号机制,为后人审视艺术与形式的关

^① 详细参见 Larry Shiner. “Western and Non-Western Concept of Art.” *Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates*. Eds. Alex Neil and Aaron Ridley. London and New York: Routledge, 2008. 85-98.

系提供了一种视角。

从狭义方面入手,“卡西尔-朗格”的符号美学思想在“艺术与形式”关系研究上构建了清晰的体系,强化了形式之于艺术的决定性意义。卡西尔认为:“在艺术中我们是生活在纯粹形式的王国中而不是生活在对感性对象的分析解剖或对它们的效果进行研究的王国中”(246)。正是艺术让主体看到感性经验的形式,从而得以与科学认知区别开来。由此,艺术之为艺术的特性,恰可以从形式分析入手。

在卡西尔那里,“符号形式”成为讨论艺术最为核心的概念,也正是立足这一基础,卡西尔指出了摹仿论与表现论的理论局限。具体而言,摹仿的确是人的本能,但艺术家的创造性恰在于“歪曲事物的样子而不是根据事物的真实性质去描绘它们。艺术家的主观性所带来的这种干扰,是古典的摹仿论所不能否认的”(237)。因此,艺术“不是对实在的摹仿,而是对实在的发现”(244)。艺术以其特有形式去发现自然,而不是复写现实。科学将自然做概念式的简化和推演式的概括,这样使得“实在”变得贫乏,而艺术利用符号形式制造了新的观看自然的方式,这些形式既具有普遍性,同时又能在普遍性中生成独特的审美经验。

与此同时,艺术表现论也有其局限,突出情感表现的意义显然搁置了艺术形式的支撑。在卡西尔看来,“艺术的确是表现的,但是如果没有构形(formative)它就不能表现。而这种构形过程是在某种感性媒介物中进行的”(241)。一旦陷入到情感、直觉等精神维度,艺术的形式要素就被遮蔽。艺术显然不只是情感表现,“情感也不是唯一的和决定性的特征”(242)。卡西尔引用歌德有关艺术之为艺术独特性的论断,继续补充,“这种对‘现象的最强烈的瞬间’的定形既不是对物理事物的摹仿,也不只是强烈情感的流溢。它是对实在的再解释,不过不是靠概念而是靠直观,不是以思想为媒介而是以感性形式为媒介”(250)。至此,卡西尔完成了符号形式论对摹仿说、表现说的超越。

事实上,卡西尔是经由形式分析来捏合外部实在与内在感知。自然如其所是地存在着,现实的实在性经由审美感知被赋形,由此实现超出现实本身的意义。形式构造是审美经验的具象化,审美经验又是内在情感与外部自然碰撞的结果。“艺术家不仅必须感受事物的‘内在意义’和它们的道德生命,他还必须给他的感情以外形”(264)。这一思想直接开启了苏珊·朗格有关“艺术是情感的形式”的核心观点。

苏珊·朗格将艺术符号作为内在生命的形式,赋予形式以特殊地位。“艺术形式具有一种非常特殊的内容,即它的意义。在逻辑上,它是表达性的或具有意味的形式”(1986: 62-63)。显然,朗格汲取了克莱夫·贝尔“有意味的形式”(贝尔4)的思想并加以改造,“有意味的形式,即一种情

感的描绘性表现,它反映着难于言表从而无法确认的感觉形式”(50)。按照这个逻辑,艺术形式等同于情感形式,情感形式又等同于生命形式,由此,艺术以其情感形式契合了生命形式的需要。“艺术品也就是情感的形式,或是能够将内在情感系统地呈现出来以供我们识认的形式”(朗格1983:24)。最终,艺术、情感、生命这三者都被捏合在“形式”这一范畴下,同形同构。总结来看,朗格的观点将卡西尔的符号形式哲学窄化了,同时将形式的理性色彩陷入感性的朦胧之中。

从广义方面来看,将符号美学等同于“卡西尔-朗格”模式,阻碍了“形式论”的推进,此问题的解决只能寄希望于新的符号美学登场。“作为一种形式文化理论,符号学专注于文本形式与文化的意义联系,以此为讨论的核心线索”(赵毅衡2018:146)。在符号学的研究视域中,艺术之为艺术,总有其特殊的形式特征与功能,由此与非艺术相区别。马克·罗斯科的抽象画是艺术,刷墙工粉刷的墙面却不是艺术;家中的小便池不是艺术,杜尚命名为《泉》的小便池就是艺术……这里面卷入的“艺术/非艺术”的区分,始终是符号美学研究的兴趣点。赵毅衡指出:“符号学是研究形式意义的学说,符号美学是对所有‘美学文本’进行形式意义分析的基本理论与方法论”(2023:1)。在此定义下,“美学文本”不仅涵盖艺术本身,还触及泛艺术化、艺术产业等更广义的文本。

美学作为艺术哲学,对艺术之为艺术的判定也是其学科成立的基础,“艺术作品,或者生产它们的活动,必定要(不管是如何模糊地)与其他事物区分开来。[……]艺术哲学无疑很早就与试图思考和澄清这种兴趣的性质相关;询问是什么使得某些对象而不是其他的对象因这种独特的方式而具有价值”(比厄斯利23)。作为审美对象的艺术何以确立自身,这不只是主观认定的问题,其背后必然卷入了形式特征及其相关的文化范式,换言之,艺术之为艺术,是特定文化范畴内的形式特性所致,因而,对于艺术的形式研究,既要从审美认知出发,也需要将审美纳入文化形式之中。

辩证来看,中西文论蕴藏着丰富的符号美学思想。《周易》开启的“言象意”之辨,刘勰《文心雕龙》的符号修辞与风格论,乃至谢赫《古画品录》、宗炳《画山水序》、严羽《沧浪诗话》、郭熙《林泉高致》等一系列诗画理论著作都涉及了艺术符号的形式分析,这些论述有待系统整理和总结,以便呈现中国符号美学的状貌。反观西方,继承索绪尔思想的俄国形式主义理论家从形式角度研究文艺现象,实质上已经开启了符号美学的先声,紧随其后的布拉格学派则涌现出一批从符号学研究美学的思想家。穆卡洛夫斯基在1934年发表了著名论文“作为符号学事实的艺术”,明确提出从符号学研究艺术这个方向,并强调:“唯有符号学的视角能够容许理论家认识到艺术结构存在的自主性和本质上的动态性,将艺术的发展理解为一种固有

的运动,它与其他文化领域的发展处于持久的辩证关系之中”(穆卡洛夫斯基 168)。捷克斯洛伐克马克思主义符号学家欧根·希穆涅克则明确提出:“只有被客观化和用符号记录下来的作品才算是真正的艺术作品”(34)。由此可见,俄国形式主义一脉并非僵化的“文本中心论”,回到形式论也正是要检视其中的不同声音,理清艺术与形式的真实关联。艺术之为艺术,恰是“艺术性”被形式化的结果,因此,要揭开“何为艺术”的谜底,必须要先攻克形式之谜,进而澄清“艺术性”的意义生成机制。

“艺术性”是符号形式化的结果。考察艺术的起源,李泽厚认为,“由再现(模拟)到表现(抽象),由写实到符号化,这正是一个由内容到形式的积淀过程,也正是美作为‘有意味的形式’的原始形成过程”(17)。艺术的生成始终依赖形式,如今,即便“观念艺术”贬低符号的载体作用,也不得不依托形式来表达观念(朱青生 195)。因此,对“何为艺术”这一问题的解答要求我们回到“形式论”,同时又必须重估“形式论”,即从符号美学角度阐明艺术之为艺术,区别于其他符号形式的“艺术性”。

现代的观念艺术,当代的行为艺术,无不有意摆脱“物”原有形式的束缚,但无论怎么摆脱,“艺术性”始终有赖于“物性”。艺术正是通过利用“物”本身,抹除“物”固有的意义,将“物”重新形式化,由此实现“艺术性”。由此可见,“艺术性”始终是符号形式化的结果,只是该形式反抗“物性”自携的形式,意图超出形式固有的限制。如此,符号美学可以走出“形式与内容”二元划分的窠臼,围绕形式本身的动态变化来厘定“艺术性”的意义生成机制。

总结来看,艺术是以“反形式”的形式来“超形式”。这种“反”肇始于“理念”“气”“道”等中西思想中超越具体形式的本源性追求。但是,艺术作为符号,又不得不依托于“物”“质料”“载体”等实在,这使得艺术的反形式只能是各种意向性的具体实践。回到当代艺术的现状:后制品艺术通过改造原始材料(如商品)的形式,挣脱物原初的意义;跨媒介艺术有意联结感官的认知形式,超越媒介自身的性质;大地艺术改造自然原有形式,召唤无形(如时间)的在场;观念艺术有意摆脱物形的束缚,呈现无形的态度/立场……如此种种,都暗合了艺术反形式、进而超越形式的生成机制。由此可见,艺术始终在“无形—形—物”的张力中构建意义,这一观点肇始于中西形式思想中的三分法。不论是西学的“理念—形式—物”,还是中国文化中的“形而上一形—形而下”,都蕴藏着人类对意义世界生成的形式分析,而作为人类原始冲动符号化的代表——艺术,始终在“依托形式”与“超越形式”中构建自身,并通过摆脱具体形式来趋近终极意义。当代艺术的快速更新难以跃出“反形式”的手段与“超形式”的效果,这也正是符号美学可以持续应对艺术更新的策略所在。

引用作品【Works Cited】

- 亚里士多德:《形而上学》,吴寿彭译。北京:商务印书馆,1959年。
 [Aristotle. *Metaphysica* (xing er shang xue). Trans. Wu Shoupeng. Beijing: The Commercial Press, 1959.]
- 门罗·C. 比厄斯利:《美学史:从古希腊到当代》,高建平译。北京:高等教育出版社,2018年。
 [Beardsley, Monroe C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History* (mei xue shi: cong gu xi la dao dang dai). Trans. Gao Jianping. Beijing: Higher Education Press, 2018.]
- 克莱夫·贝尔:《艺术》,薛华译。南京:江苏教育出版社,2005年。
 [Bell, Clive. *Art* (yi shu). Trans. Xue Hua. Nanjing: Jiangsu Education Press, 2005.]
- 尼古拉斯·布宁、余纪元编著:“形式”,《西方哲学英汉对照词典》,王珂平等译。北京:人民出版社,2001年。385。
 [Bunin, Nicholas and Yu Jiyuan. eds. “Form” (xing shi). *Dictionary of Western Philosophy: English-Chinese*. Trans. Wang Keping, et al. Beijing: People’s Publishing House, 2001. 385.]
- 恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译。上海:上海译文出版社,2013年。
 [Cassirer, Ernst. *An Essay on Man* (ren lun). Trans. Gan Yang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2013.]
- 陈嘉映:《感知·理知·自我认知》。北京:北京日报出版社,2022年。
 [Chen, Jiaying. *Perception, Rational Knowledge, Self-Cognition* (gan zhi li zhi zi wo ren zhi). Beijing: Beijing Daily Press, 2022.]
- 冯友兰:《中国哲学史》(下)。重庆:重庆出版社,2009年。
 [Feng, Youlan. *History of Chinese Philosophy* (zhong guo zhe xue shi). Vol. II. Chongqing: Chongqing Publishing House, 2009.]
- Fish, Stanley. *Is There a Text in the Class? The Authority of Interpretive Community*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1980.
- 傅斯年:“戏剧改良各面观”,欧阳哲生编:《中国近代思想家文库:傅斯年卷》。北京:中国人民大学出版社,2015年。25-37。
- [Fu, Sinian. “Various Aspects of Theatrical Reform” (xi ju gai liang ge mian guan). *The Library of Modern Chinese Thinkers: The Volume of Fu Sinian*. Ed. Ouyang Zhesheng. Beijing: China Renmin University Press, 2015. 25-37.]
- 傅修延:“形式论四题”,《文艺理论研究》3(2008):28-33。
 [Fu, Xiuyan. “Four Questions of Formal Theory” (xing shi lun si ti). *Theoretical Studies in Literature and Art* 4 (2008): 28-33.]
- A. A. 格利亚卡洛夫:“扬·穆卡洛夫斯基美学:结构-符号-人”,朱涛译,《外国美学》21(2013):127-143。
 [Glyakarov, A. A. “Jan Mukařovskýs Aesthetics: Structure-Symbol-Human” (yang mu ka luo fu si ji mei xue: jie gou-fu hao-ren). Trans. Zhu Tao. *International Aesthetics* 21 (2013): 127-143.]
- 谷衍奎编:《汉字源流字典》。北京:语文出版社,2008年。
 [Gu, Yankui. ed. *Dictionary of the Origin and Flow of Chinese Characters* (han zi yuan liu zi dian). Beijing: Language & Culture Press, 2008.]
- 贺麟:“康德译名的商榷”,《东方杂志》33(1936):181-196。
 [He, Lin. “A Discussion on Kant’s Translation” (kang de yi ming de shang que). *Eastern*

- Miscellany 33 (1936): 181-196.]
- 黑格尔:《小逻辑》,贺麟译。北京:商务印书馆,1980年。
- [Hegel. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse I* (xiao luo ji). Trans. He Lin. Beijing: The Commercial Press, 1980.]
- R. 英伽登:“内容和形式之本质的一般问题”,张旭曙译,《世界哲学》5(2004):108-113。
- [Ingarden, Roman. “The General Question of the Essence of Form and Content” (nei rong he xing shi zhi ben zhi de yi ban wen ti). Trans. Zhang Xushu. *World Philosophy* 5(2004): 108-113.]
- 罗曼·雅各布森:“序言:诗学科学的探索”,茨维坦·托多罗夫编选:《俄苏形式主义文论选》,蔡鸿滨译。北京:中国社会科学出版社,1989年。1-4。
- [Jacobson, Roman. “Préface: exploration de la science poétique” (xu yan: shi xue ke xue de tan suo). *Theorie de la littérature, textes des formalistes russes réunies*. Ed. Tsvetan Todorov. Trans. Cai Hongbin. Beijing: China Social Science Press, 1989. 1-4.]
- 伊曼努尔·康德:《判断力批判》,邓晓芒译,杨祖陶校。北京:人民出版社,2017年。
- [Kant, Immanuel. *Kritik der Urtheilskraft* (pan duan li pi pan). Trans. Deng Xiaomang. Proofread. Yang Zutao. Beijing: People's Publishing House, 2017.]
- 苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基、傅志强译。北京:中国社会科学出版社,1986年。
- [Langer, Susan. *Feeling and Form* (qing gan yu xing shi). Trans. Liu Daji and Fu Zhiqiang. Beijing: China Social Science Press, 1986.]
- :《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译。北京:中国社会科学出版社,1983年。
- [---. *Problems of Art* (yi shu wen ti). Trans. Teng Shouyao and Zhu Jianguan. Beijing: China Social Science Press, 1983.]
- 李昉编纂:“天部一”,《太平御览》第1卷。石家庄:河北教育出版社,1994年。1-11。
- [Li, Fang, ed. “The Category of Heaven I” (tian bu yi). *Imperial Readings of the Taiping Era* Vol. I. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 1994. 1-11.]
- 李泽厚:《美的历程》。北京:三联书店,2009年。
- [Li, Zehou. *The Path of Beauty* (mei de li cheng). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2009.]
- 刘安:《淮南子》,陈广忠译。北京:中华书局,2012年。
- [Liu, An. *Writings of Prince Huainan* (huai nan zi). Trans. Chen Guangzhong. Beijing: Zhonghua Book Company, 2012.]
- 刘熙载:“叙”,《艺概》。上海:上海古籍出版社,1978年。1。
- [Liu, Xizai. “Preface” (xu). *An Introduction to Art*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1978.1.]
- 扬·穆卡若夫斯基:“作为符号学事实的艺术”,杜常娟译,《社会科学战线》11(2019):166-169。
- [Mukařovský, Jan. “Umění jako semiologický fakt” (zuo wei fu hao xue shi shi de yi shu). Trans. Du Changjuan. *Social Science Front* 11(2019):166-169.]
- Peirce, Charles S. *The Writings of Charles S Peirce: A Chronological Edition*. Vol. I. Bloomington: Indiana University. Press, 1976.
- 柏拉图:《理想国》,郭斌和、张竹明译。北京:商务印书馆,1986年。
- [Plato. *Πολιτεία* (li xiang guo). Trans. Guo Binhe and Zhang Zhuming. Beijing: The Commercial Press, 1986.]
- Ponzio, Augusto. “The Semiotics of Karl Marx.” *Chinese Semiotic Studies* 10. 2(2014):195-214.
- 钱佼汝:“‘文学性’和‘陌生化’——俄国形式主义早期的两大理论支柱”,《外国文学评论》1

- (1989):26-32。
- [Qian, Jiaoru. “Literariness and Defamiliarization: Two Theoretical Pillars of Early Russian Formalism” (wen xue xing he mo sheng hua: e guo xing shi zhu yi zao qi de liang da li lun zhi zhu). *Foreign Literature Review* 1 (1989): 26-32.]
- Rieser, Max. “Problems of Artistic Form: The Concept of Form.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25. 1 (Autumn, 1966): 17-26.
- 维·什克洛夫斯基:《散文理论》,刘宗次译。南昌:百花洲文艺出版社,1997年。
- [Shklovsky, V. O. Теории прозы (san wen li lun). Trans. Liu Zongci. Nanchang: Baihuazhou Literature and Art Publishing House, 1997.]
- Simmel, Georg. *Rembrandt: An Essay in the Philosophy of Art*. New York and London: Routledge, 2005.
- 欧根·希穆涅克:《美学与艺术总论》,董学文译。北京:文化艺术出版社,1988年。
- [Šimuněk, Eugen. ESTETIKA a VŠEOBECNÁ TEÓRIA UMENIA (mei xue yu yi shu zong lun). Trans. Dong Xuewen. Beijing: Culture and Arts Publishing House, 1988.]
- 苏宏斌:“形式何以成为本体——西方美学中的形式观念探本”,《学术研究》10(2010):149-158。
- [Su, Hongbin. “How Form Becomes Ontology: Exploring the Concept of Form in Western Aesthetics” (xing shi he yi cheng wei ben ti: xi fang mei xue zhong de xing shi guan nian tan ben). *Academic Research* 10 (2010): 149-158.]
- 苏轼:“净因院画记”,《中国古代画论类编》上,俞剑华编。北京:人民美术出版社,2004年。47-48。
- [Su, Shi. “Record of a Painting Made at Jingyin Temple” (jing yin yuan hua ji). *Compilation of Ancient Chinese Painting Theory*. Vol. I. Ed. Yu Jianhua. Beijing: People’s Fine Arts Publishing House, 2004. 47-48.]
- :“书鄮陵王主簿所画折枝二首·其一”,《苏轼诗集》第5册。北京:中华书局,1982年。1525-1526。
- [---. “Two Songs to the Folding Branches Painted by the Secretary of the King of Yan Ling — One of Them” (shu yan ling wang zhu bu suo hua zhe zhi er shou qi yi). *The Collected Poems of Su Shi*. Vol. V. Beijing: Zhonghua Book Company, 1982. 1525-1526.]
- 瓦迪斯瓦夫·塔塔尔凯维奇:《西方六大美学观念史》,刘文潭译。上海:上海译文出版社,2013年。
- [Tatarkiewicz, Władysław. *DZIEJE SZESCIU POJEC* (xi fang liu da mei xue guan nian shi). Trans. Liu Wentan. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2013.]
- 王弼:《老子道德经注》,楼宇烈校释。北京:中华书局,2011年。
- [Wang, Bi. *Annotations on Laozi’s Tao Te Ching* (lao zi dao de jing zhu). Annot. Lou Yulie. Beijing: Zhonghua Book Company, 2011.]
- 王符:《潜夫论笺校正》,汪继培笺,彭铎正。北京:中华书局,2014年。
- [Wang, Fu. *Qian Fu Lun Jian Jiao Zheng*. Annot. Wang Jipei. Proofread. Peng Duo. Beijing: Zhonghua Book Company, 2014.]
- 汪介之:“俄国形式主义在中国的接受”,《中国比较文学》3(2005):169-180。
- [Wang, Jiezhi. “The Acceptance of Russian Formalism in China” (e guo xing shi zhu yi zai zhong guo de jie shou). *Comparative Literature in China* 3 (2005): 169-180.]
- 王廷相:“答何柏斋造化论十四首”,《王廷相集》3,王孝鱼点校。北京:中华书局,2009年。963-974。
- [Wang, Tingxiang. “To Reply to He Baizhai’s Theory of Creation” (da he bo zhai zao hua lun shi si shou). *Collected Works of Wang Tingxiang*. Vol. III. Proofread. Wang Xiaoyu.

- Beijing: Zhonghua Book Company, 2009. 963-974.]
- 王先慎:《韩非子集解》,钟哲点校。北京:中华书局,2013年。
- [Wang, Xianshen. *Collected Commentaries on Han Feizi (han fei zi ji jie)*. Proofread. Zhong Zhe. Beijing: Zhonghua Book Company, 2013.]
- 勒内·韦勒克:《批评的诸种概念》,罗钢、王馨钵、杨德友译。上海:上海人民出版社,2015年。
- [Welleck, René. *Concepts of Criticism (pi ping de zhu zhong gai nian)*. Trans. Luo Gang, Wang Xinbo and Yang Deyou. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2015.]
- 奥斯卡·王尔德:“作为艺术家的批评家”《王尔德全集4评论随笔卷》,杨东霞、杨烈等译。北京:中国文学出版社,2000年。382-461。
- [Wilde, Oscar. “The Critic as Artist” (zuo wei yi shu jia de pi ping jia). *The Complete Works of Oscar Wilde. Vol. 4. Critical Essays Volume*. Trans. Yang Dongxia and Yang Lie, et al. Beijing: Chinese Literature Press, 2000. 382-461.]
- :“英国的文艺复兴”,《王尔德全集4评论随笔卷》,杨东霞、杨烈等译。北京:中国文学出版社,2000年。6-31。
- [---. “The English Renaissance” (ying guo de wen yi fu xing). *The Complete Works of Oscar Wilde. Vol. 4. Critical Essays Volume*. Trans. Yang Dongxia and Yang Lie, et al. Beijing: Chinese Literature Press, 2000. 6-31.]
- 雷蒙德·威廉斯:《关键词:文化与社会的词汇》,刘建基译。北京:三联书店,2016年。
- [Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society (guan jian ci: wen hua yu she hui de ci hui)*. Trans. Liu Jianji. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2016.]
- 路德维希·维特根斯坦:《逻辑哲学论》,韩林合译。北京:商务印书馆,2013年。
- [Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus (luo ji zhe xue lun)*. Trans. Han Linhe. Beijing: The Commercial Press, 2013.]
- 许慎:《说文解字》,汤可敬译注。北京:中华书局,2018年。
- [Xu, Shen. *Shuowen Jiezi*. Annot. Tang Kejing. Beijing: Zhonghua Book Company, 2018.]
- 姚文放:“‘文学性’问题与文学本质再认识——以两种‘文学性’为例”,《中国社会科学》5(2006):157-166。
- [Yao, Wenfang. “The Issue of Literariness and a Reconsideration of the Nature of Literature: On the Two Kinds of Literariness” (wen xue xing wen ti yu wen xue ben zhi zai ren shi: yi liang zhong wen xue xing wei li). *Social Sciences in China* 5 (2006): 157-166.]
- 余纪元:“柏拉图的形式论”,张志伟主编:《形而上学的历史演变》。北京:中国人民大学出版社,2016年。20-52。
- [Yu, Jiyuan. “Plato's Theory of Forms” (bo la tu de xing shi lun). *The Development of Western Metaphysics*. Ed. Zhang Zhiwei. Beijing: China Renmin University Press, 2016. 20-52.]
- 张岱年:《中国哲学大纲》。北京:商务印书馆,2015年。
- [Zhang, Dainian. *An Outline of Chinese Philosophy (zhong guo zhe xue da gang)*. Beijing: The Commercial Press, 2015.]
- 张法:《中西美学与文化精神》。北京:中国人民大学出版社,2020年。
- [Zhang, Fa. *Chinese and Western Aesthetics and Cultural Spirit (zhong xi mei xue yu wen hua jing shen)*. Beijing: China Renmin University Press, 2020.]
- 张隆溪:《道与逻各斯:东西方文学阐释学》,冯川译。南京:江苏教育出版社,2006年。
- [Zhang, Longxi. *Tao and Logos: Literary Hermeneutics of East and West (dao yu luo ge si: dong xi fang wen xue chan shi xue)*. Trans. Feng Chuan. Nanjing: Jiangsu Education Press, 2006.]
- 张载:“太和篇”,《张子正蒙》,王夫之注。上海:上海古籍出版社,2000年。85-99。

- [Zhang, Zai. “Taihe Chapter” (tai he pian). *Zhang Zi Zheng Meng*. Annot. Wang Fuzhi. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2000. 85-99.]
- 赵林:《西方哲学史讲演录》。北京:高等教育出版社,2009年。
- [Zhao, Lin. *Lectures on the History of Western Philosophy* (xi fang zhe xue shi jiang yan lu). Beijing: Higher Education Press, 2009.]
- 赵毅衡:“符号美学纲要”,《符号与传媒》1(2023):1-4。
- [Zhao, Yiheng. “An Outline of Semiotic Aesthetics” (fu hao mei xue gang yao). *Signs & Media* 1 (2023): 1-4.]
- :“符号学作为一种形式文化理论:四十年发展回顾”,《文学评论》6(2018):146-155。
- [---. “Semiotics as a Formal Cultural Theory: A Review of Forty Years of Development” (fu hao xue zuo wei yi zhong xing shi wen hua li lun: si shi nian fa zhan hui gu). *Literary Review* 6 (2018): 146-155.]
- :“艺术符号学:必要性与可能性”,《当代文坛》1(2021):49-58。
- [---. “Semiotics of Art: Necessity and Possibility” (yi shu fu hao xue: bi yao xing yu ke neng xing). *Contemporary Literary Criticism* 1 (2021): 49-58.]
- 周振甫:《周易译注》。北京:中华书局,2013年。
- [Zhou, Zhenfu. *Translation and Annotation of Zhou Yi* (zhou yi yi zhu). Beijing: Zhonghua Book Company, 2013.]
- 朱光潜:“几个常见的哲学译词的正误”,《朱光潜全集》9。合肥:安徽教育出版社,1996年。221-226。
- [Zhu, Guangqian. “Correct and Incorrect Translation of Several Common Philosophical Words” (ji ge chang jian de zhe xue yi ci de zheng wu). *Complete Works of Zhu Guangqian*. Vol. IX. Hefei: Anhui Education Press, 1996. 221-226.]
- 朱青生:《没有人是艺术家,也没有人不是艺术家》。北京:商务印书馆,2022年。
- [Zhu, Qingsheng. *No One Is an Artist and No One Is Not an Artist* (mei you ren shi yi shu jia, ye mei you ren bu shi yi shu jia). Beijing: The Commercial Press, 2022.]
- 宗白华:“艺事杂录”,《宗白华全集》2,林同华主编。合肥:安徽教育出版社,2008年a。73-97。
- [Zong, Baihua. “Art Miscellany” (yi shi za lu). *The Complete Works of Zong Baihua*. Vol. II. Ed. Lin Tonghua. Hefei: Anhui Education Press, 2008a. 73-97.]
- :“艺术学”,《宗白华全集》1,林同华主编。合肥:安徽教育出版社,2008年b。495-541。
- [---. “Art Studies” (yi shu xue). *The Complete Works of Zong Baihua*. Vol. I. Ed. Lin Tonghua. Hefei: Anhui Education Press, 2008b. 495-541.]
- :“论中西画法的渊源与基础”,《宗白华全集》2,林同华主编。合肥:安徽教育出版社,2008年a。98-112。
- [---. “On the Origins and Foundations of Chinese and Western Painting Methods” (lun zhong xi hua fa de yuan yuan yu ji chu). *The Complete Works of Zong Baihua*. Vol. II. Ed. Lin Tonghua. Hefei: Anhui Education Press, 2008a. 98-112.]