

# 形式主義藝術批評之探析

何文玲\* 陳俊宏\*\*

## 摘要

形式主義之藝術批評理念與方法頗適合用於現代主義之藝術，而且經由修正後之形式主義對於前現代、後現代與非西方之藝術亦能提供頗有價值之批評依據。此外形式主義藝術批評原理一直受到藝術教育所重視，且因形式主義藝術批評與後現代藝術批評有相當之對比性，故對前者之認識亦有助於對後者之理解與學習。因此形式主義藝術批評之探討有其重要性與必要性。

形式主義藝術批評之相關文獻皆各有側重之範圍，對於意義、理念與實務、以及其修正等進行較整體與統整的分析者似乎較少。因此，本文擬以理論分析方法，首先探究形式與形式主義的意義，包括形式與內容之關係；其次，闡釋形式主義之藝術批評理念與實務；其三，藝術教育中使用的形式主義藝術批評模式與修正；最後於結論中省思形式主義藝術批評之一些相關問題。

**關鍵字：** 形式、內容、形式主義、藝術批評、藝術教育

---

\* 國立嘉義大學美術系講師

\*\* 國立雲林科技大學設計學研究所博士班教授

# **An Analysis of Formalist Art Criticism**

**Wen-ling Ho\*    Chiung-Hong Chen\*\***

## **Abstract**

The idea and method of formalist art criticism are quite suitable for modern art. With some modifications, formalism can also provide valuable framework for criticism on pre-modern, postmodern, and non-western art. In addition, the principles of formalist art criticism are highly valued in the field of art education. Because there is much contrast between formalist art criticism and postmodern art criticism, the knowledge of the former is helpful to understand and learn the latter. The importance and necessity of studying formalist art criticism seem obvious.

Most of the existing literature or articles of formalist art criticism usually focus on certain aspects of related issues, and more holistic and integrated analysis of the meaning, ideas and practice, as well as modification is few. Therefore, through theoretical analysis, this article first attempts to describe the meaning of form and formalism, including the relationship between form and content; second, to interpret the ideas and practice of formalist art criticism; third, to discuss the mode of formalist art criticism used in art education and its modification; and finally, in the conclusion, to reflect on related problems in formalist art criticism.

**Keywords:** form, content, formalism, art criticism, art education

---

\* Lecturer, Department of Fine Arts, National Chiayi University

\*\* Professor, Graduate Institute of Design, National Yunling University of Science and Technology

# 形式主義藝術批評之探析

## 壹、前言

形式主義之藝術批評理念與方法頗適合用於現代主義之藝術，而且經由修正後之形式主義對於前現代、後現代與非西方之藝術亦能提供頗有價值之批評依據。此外形式主義藝術批評原理一直受到藝術教育所重視，自包浩斯藝術與設計教育到現代之學校與學院藝術教育理念大都以形式主義為基礎，或以形式主義與相關概念（如表現主義）融合而發展其教育方法。尤其是 Feldman 與 Millter 提出的藝術批評模式，由於其目標清晰使用容易，不需具備任何藝術史或藝術理論相關背景知識的任何人皆可由形式的層面鑑賞藝術作品。而且因形式主義藝術批評與後現代藝術批評有相當之對比性，故對前者之認識亦有助於對後者之理解與學習。然而形式主義藝術批評模式在應用上亦受到詬病，例如形式主義無法解讀非審美取向之作品，且其過分注重形式而輕視了作品主題與內容，故對一些藝術作品如當代的視覺影像之解讀或許有其限制。對形式主義藝術批評之性質與優缺點的分析與省思在當前益顯得重要。

關於形式主義藝術批評之文獻舉其要者包括：（一）藝術理論與批評領域之論著，如 Bell (1958)之 *Art*；Fry (1927) 之 *Cezanne: A study of his development*；Greenberg (1988)之 *The collected essays and criticism* 等。（二）藝術教育與批評領域之論著，如 Chapman(1978)之 *Approaches to art in education*；Feldman (1967) 之 *Art as image and idea*；Feldman (1992)之 *The Varieties of Visual Experience*。以及（三）對形式主義藝術批評之修正或評折，如 Conquest (2005)之 *Formalism and its discontent*；Dziemidok.(1993)之 *Artistic formalism: Its achievements and weaknesses*；與 Prater (2002). *Art criticism: Modifying the formalist approach* 等。（其他詳如參考書目）。由於這些論述皆各有側重之範圍，對於形式主義意義、形式主義藝術批評之理念與實務、形式主義藝術批評之修正與省思等進行較統整的分析者似乎較少。

因此，本文擬以理論分析方法，首先探究形式與形式主義的意義；其次，闡釋形式主義之藝術批評理念與實務，包括當代形式主義批評家 Roger Fry 與 Clement Greenberg；其三，藝術教育中使用的形式主義藝術批評模式與修正，包括藝術教育學者 Edmund B. Feldman 之形式主義藝術批評模式與 Michael Prater 之修正模式；最後於結論中省思形式主義藝術批評之一些相關問題。

## 貳、本文

藝術表現涉及形式、內容、與媒材三要素，這三要素間之比重可能因藝術的風格之不同而有所差異。儘管形式有時被輕忽，然而一般而言，內容終究須藉形式與媒材來傳達。由於形式在視覺傳達上之影響力，形式主義藝術批評對解讀藝

術重要角色即不可忽視。而欲理解形式之功能與特質，首須釐清形式與形式主義之意義，以及形式與內容之關係。

## 一、形式與形式主義之意義以及形式主義之貢獻

### (一) 形式與形式主義之概念

美學家與藝術理論家以許多不同的觀念使用「形式」的概念，並研究形式與意義、內容間之相互關係。David Pole 將形式的特質看成一個相對的名詞 (polar term)，其意義與它的相關物有密切的關係；他提出四種可能性：「形式相對於物質 (matter)」，「形式相對於內容」，「形式相對於無形式」，以及「形式作為結構」，其中結構之建立是藉著一個關係的系統 (a system of relations)，而且相對於與它們所相關的內容 (Pole, 1983)。所有 Pole 提出之四種形式的意義都被用以討論藝術作品，然而，前三種更具普遍的重要性 (universal significance)，因前三者之使用關係著非藝術性的審美物體，包括了人造的與自然的物體 (Dziemidok, 1993)。

Clive Bell(1958)主張鑑賞一件藝術作品，除了必須具備一種對形式、色彩的感覺，與三度空間的知識之外，沒有其他的了。因此，去評價一件藝術作品不需要藝術史、藝術家之自傳或藝術家的創作意圖、以及關於作品被創作之時代或社會之知識。Witkiewicz (1974) 也有相似的觀點，他相信任何一件真正的藝術作品之本質就是它的形式，他認為一件藝術作品的價值不是依賴生活的感覺或包含在生活中的感覺，亦不是包含在一個物體的再創造中，而是只有包含在純粹形式要素構成的統一之中 (cited in Dziemidok, 1993)。

因此，在價值理論與藝術作品之評價中形式主義被定義為：(1) 藝術作品的藝術價值是侷限於其形式之面向 (formal aspects) 所建構，此乃急進的解釋 (radical version)；或 (2) 藝術作品的藝術價值主要是由其形式之面向 (formal aspects) 所建構，此為節度的解釋 (moderate version)。其中的「意義」與「內容」對其價值來說並非重要的因素，只有這形式的面向應該被考慮成為傑出藝術的批評標準。在美學與藝術批評中許多不同的脈絡都會使用形式主義，如果一個人相信形式的結構真的是一件藝術作品之構成要素時，他觀看藝術作品將是為了作品本身之重要價值而看 (Dziemidok, 1993)。

至於一件藝術作品的藝術價值是否完全由形式的優劣所決定？在解答此問題之前有必要瞭解如上所述之形式概念是否與一般人所認知者相同，為對形式主義中形式之意義有較深入之瞭解，必須進而探究形式與內容之關係。

### (二) 形式與內容之關係

Dziemidok (1993) 綜合了 Ingarden, Tatarkiewicz, 與 Pole 的看法，對於藝術作品之形式與內容的概念提出了四種基本的意義，研究者擬就此四種基本意義，標示其要旨為以下四項，並說明其意義如次：

(1) 形式為內容表現之手段：當形式被描述為一些事物之再現或表現的手段

(means) 或方法 (ways) 時，藝術作品的內容或許意指「在一件作品中被再現或表現出來的所有事物」(Dziemidok, 1993)。

(2) 形式與內容相關，形式為感覺品質的交互關聯性，內容為感覺的品質：「形式」可以被瞭解作為一些部分的特定安排，一些要素的結構，件作品或一些其他物體之要素的全體組織。依此意義，與它相關的即是內容。內容被視為作品之所有要素的一選擇要項，亦即一件藝術作品的「素材或材料 (matter / material)」、「物資 (material endowment)」，或其「本質 (substance)」。當形式被如此窄化的瞭解時，個人感覺的品質 (色彩、線條、形狀、聲音、響亮程度等) 不能被認為是形式的要素 (惟有它們的交互關聯性才是形式的要素)，這些感覺的品質即是這件藝術作品的本質。(Dziemidok, 1993)<sup>1</sup>

(3) 形式即為感覺的品質，也等於外貌：感覺的品質可被視為一件藝術作品之形式的面向，依此定義則作品中直接地與感覺上所知覺之事物即為感覺的品質，此亦為 Tatarkiewicz 所謂之「外貌 (appearance)」，此定義對非藝術的現象亦適用 (Dziemidok, 1993)。

(4) 形式等於作品本身，作品等於形式加內容：理論家有時將「形式」意指藝術作品本身，其中形式的要素 (在較限制的定義中) 與內容的要素是合而為一，而形成一特定的有機整體 (a certain organic totality)，成為一特定的獨立自足的結構 (self-contained structure)，此結構來自這世界的抽象化。在這個意義上所談論的不是關於一藝術作品的形式，而是關於一藝術作品即一藝術的形式。「形式」因此被認為是所謂這作品的理念或這作品物質的基礎 (cited in Dziemidok, 1993)。易言之，形式等於作品本身，作品由形式要素與內容要素共同組成，在此形式涵蓋內容，甚至既然形式與內容融合為一，則形式就等於作品之內容或理念。

前述第四項之意義可由抽象表現主義與其他的非具象繪畫之表現方式佐證之，這些風格之藝術表現並未指涉可辨認的意象或可在大自然中發現之主題，這些繪畫意圖被看成藝術家關於形式的關係與畫布中所暗示之空間所做的最高審美決定，形式之議題在抽象表現主義藝術家是繪畫過程之探究與反思，同時也成為繪畫之內容 (Steven, 1996)。

由上述四種形式的意義可知其實形式與內容之關係有時是相對的，有時是相關的，有時難以區隔且相互交融的。總而言之，不論形式與內容之關係為何，兩者對於一件藝術作品意義之建構各有其貢獻。

### (三) 形式與內容之爭議

十九世紀與二十世紀之前半段，形式主義者與內容主義者之爭論盛行 (Eaton, 1980)，以 Isenberg 之名詞而言，則是形式主義者與再現主義者

---

<sup>1</sup>形式主義者的一些理論家，例如：Zimmerman, Bell, 與 Witkiewicz 使用形式的觀念主要來自這個意義 (Dziemidok, 1993)。

(representationalists) 之爭論，而其爭論超越了「形式或內容哪一個比較重要？」(Isenberg, 1973)。當這種爭論爆發在現代時，引發之問題在於：是否一件藝術作品應該限於「物體本身之內在的或物體本身的 (as an object in or of itself)」而被經驗或被鑑賞？或者是在「較寬廣的(藝術的與文化的)脈絡之內」而被經驗、被解釋、與被評價？

一九五〇到八〇年間之三十年的美學中，形式主義者與反形式主義者已不再將核心放在藝術價值與審美價值的問題上。然而，最近形式主義和相關的反對形式主義之問題又再度變得更有關聯。如同 Marcia Eaton 注意到這個形式與內容之爭論最近被擴大了，或許可描述為「形式與脈絡之爭議」(Eaton, 1980)。二十世紀後半葉，自認是形式主義者之著名美學家只有 Harold Osborne 一人是在上述第四種的觀念中使用「形式」這個名詞，Osborne (1970) 是致力於藝術理論的形式主義風格者，他認為純粹藝術作品是一個特殊知覺物體 (perceptual objects) 的種類中最成功之例子，這種特殊知覺的物體又稱為「有機的全體 (organic wholes)」。

根據形式主義者，對一件藝術作品之經驗與鑑賞應該只專心於它形式的面向，不只是如感覺的品質或文字等這些要素之安排建構或組織，而是在那些特有的感覺品質 (very sensual qualities)，例如：聲音、色彩、音調、節奏、動力學、身體的運動等。一件藝術物體應是自律的 (autonomous) 而且是自足的

(self-sufficient)，只有它的形式之性質與它的審美價值是相關的，所有被稱為生活的價值是與作品之審美價值完全無關的。如果在經驗藝術作品時，為了要較好的或較適當的瞭解它，必須要超越作品本身，以歷史的或生物學的事實，或以心理的與社會的現象去面對它，那麼這件藝術作品在藝術上一定是有缺陷的

(Dziemidok, 1993)。換句話說，形式主義者認為一件作品有沒有審美價值完全與作品中形式的安排相關，藝術作品本身自成一獨立自足的世界，若無法從作品本身之形式去瞭解它，還得依賴作品之外的其他資訊時，此作品必然是不夠完美，這樣的形式的概念似乎是不涉及作品本身之外的脈絡。

然而在當代藝術中藝術的價值並不只限於審美的價值，例如後現代許多作品如行動藝術或身體藝術等往往必須超越作品本身而涉及脈絡方能理解，若要以形式主義分析這一類之作品，或許前述之第四種形式之觀念還可應用以提供闡釋意義的部分參考。

#### (四) 形式主義之貢獻

形式主義之貢獻可從幾方面加以說明，其一，形式主義對藝術本身之發展有重大之貢獻，尤其是對個別藝術形式的獨特性之瞭解，以及為藝術擁有自律

(autonomy) 與創新 (innovation) 的權利、以及現代藝術之探索與成就等做辯護。其二，二十世紀開始時，一些批評家如 Bell, Fry, 與 Witkiewicz 消除了對一些畫家如 Van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso, 與 Braque 之繪畫的偏見與不公平的批評。這些形式主義批評家們促進了現代藝術的被接受與對社會之藝術與美感教育有正面之貢獻，他們使視覺藝術之價值較容易被大眾瞭解，不只是現代主義的

平面藝術而且還包括了一般的平面藝術。50 與 60 年代美國兩位重要的形式主義批評家 Clement Greenberg 與 Michael Fried 也幫助了 40 與 50 年代之美國抽象表現主義的被瞭解與接受。其三，形式主義者對克服片面的（one sided）（即對藝術的自治與獨特性沒有足夠的尊重）的藝術批評與藝術研究之理論假設與方法學的方向有極大之貢獻。其四，形式主義者反對將藝術作品看成是政治、道德、或宗教之代替品，而且反對將藝術作品看成意識形態教化的一種媒介，一般而言，他們強調：注重藝術外在的情況而忽視藝術作品本身與它的形式面向之藝術批評與藝術研究是不能正確地闡釋與判斷特別的藝術作品，且不能代表一種適當的藝術理論。其五，形式主義也提供反形式主義者藝術概念與藝術價值之發展與增進其複雜度，因為反形式主義者必須重新思考形式主義者之辯論而導致其理論的更複雜化（Dziemidok, 1993）。

## 二、形式主義藝術批評之理念、實務、與模式

為了適當運用形式主義藝術批評的方法，必須對形式主義藝術批評之理念與實務有充分之瞭解。根據 Wolff & Geahigan (1997)，藝術批評之類型包括三類。<sup>2</sup> 在此三類之中，形式主義之藝術批評在現代主義藝術教育中是較常為使用之藝術批評模式，且對前現代、後現代、非西方藝術仍有其不同程度之適用性。因此以下擬探究 Roger Fry 與 Clement Greenberg 形式主義藝術批評之理念與實務，進而探究在藝術教育中藝術批評的模式以及應用之重點

### （一）形式主義藝術批評之理念與實務

二十世紀形式主義者的藝術與藝術價值概念之復活常與前衛藝術的復活相關，因為前衛藝術的實驗主要在於形式的創新（Dziemidok, 1993）。形式主義藝術批評在現代也有明顯之影響，因它較重視藝術作品本身。Roger Fry 與 Clement Greenberg 兩位批評家認為一件藝術作品之構思和創作中，形式是最重要的，它們決定藝術作品的藝術性和意義。不能正確評價藝術作品形式之藝術批評是失敗的，他們堅持地認為結構分析必定存在於批評之中，形式是最主要的線索，藉之瞭解藝術家創作意圖之本質和深度，瞭解他們希望塑造和傳達的想像、感情、思想或經驗（Wolff & Geahigan, 1997）。以下分別列舉這兩位藝術評論家應用形式主義藝術批評之理念及其實務。

#### 1. Roger Fry

Fry 是二十世紀前 30 年的主要批評家，塞尚藝術的發現使他相信視覺藝術的特點是其形式的可塑性。他對我們文化現況有特別意義，因他對塞尚和後印象派畫家形式主義特質的欣賞，導致他對非洲與亞洲藝術的喜愛（Wolff & Geahigan，

<sup>2</sup> 三類之藝術批評包括：1. 日記式的（diaristic）：也稱感情式的或情緒的（emotive）、印象式的（impressionistic）、或自傳式的（autobiographical）批評，這種藝術批評是批評家主觀感受和個人印象的描述。2. 形式主義的（formalistic）：又稱內在的（internal）、本質的（intrinsic）、或審美自律的（aesthetically autonomous）藝術批評，它描述藝術作品的特性與品質。3. 脈絡主義的（contextualistic）：也稱藝術史的、心理分析的、與意識形態的（ideological）藝術批評，它強調影響作品形成特定形式或具有某種特別涵義的因素或力量。在實踐中，這三類批評流派並無嚴格的界限，沒有一位批評家只用一種批評理論，每一種批評理論都有自己的歷史淵源。

1997)。Fry 主張我們對藝術作品之反應是對一種視覺要素間關係（即形式）之反應，而不是對感覺、物體、人、或事件之反應(Conquest 2005)。

Fry 在評價塞尚的「玩紙牌者」一文中闡述：「塞尚似乎除了基本要素之外，所有都精簡到極限，畫面處理是如此的簡潔，甚至使 Giotto 在採取此一技巧時也會猶豫，因為不僅是每件東西看起來都與畫的平面絕對的平行，畫中人物看起來都像埃及的人物浮雕一樣，全是側面像；但是在中心軸兩邊他們都被對稱地安排，且畫家故意用放在桌上的瓶子來強調。事實上，一旦接受這種塞尚所使用的每個策略即較少壓扁的去記錄（亦即不用透視法），這中軸線稍做了移動，且這平衡是藉著這椅背的稍微傾斜，與兩個人物姿勢稍微但已充分的變化來重新達到均衡。但尤其是藉著主要的體積之內，平面移動的不斷變化，鮮明輪廓線的改變，色彩的複雜性；塞尚的淺藍、淺紫、與淺綠的灰色，都扮演與橙、棕紅色對比的角。且最後藉著手寫體般愉悅之自由，避免所有生硬和單調的表現。對生活的感覺與對永恆的安靜和反應一樣強烈，例如這些人物的手就十分重要，因為它們完全是反應輕鬆的但又有著清晰的生命本質」（Fry, 1927）。

## 2. Clement Greenberg

Greenberg 是一位形式主義的批評家，也是現代主義的捍衛者，他是一位客觀的分析家，所有評價都由一純粹的邏輯過程所決定。對他來說，藝術批評是經冷靜思考後，對某種審視藝術之特別方法的承諾，他認為主題的內容與藝術評價沒有實質關係，內容純粹是個主觀的不相關之因素，因此在藝術批評中沒有重要意義，藝術批評必須始終保持客觀注重與形式有關的問題。他對藝術的觀察評價幫助人們認識與理解現代與當代藝術的特質，他在本世紀 40 到 60 年代對當代藝術的影響在於他確立了抽象表現派畫家與大色域（Color Field）畫家的特色，並極力推崇他們。

他的評論既簡潔又扼要由其評論 1942 年 11 月 Morris Graves 畫展的評述，總共 154 個英文字：「不透明水彩畫，在 Willard 畫廊，Graves 的作品幾乎都限於不透明水彩畫在紙上，他大部分的圖案要素來自動物學—鳥、蛇、齧齒類動物等等，且將之做裝飾性的修飾...在他最好的作品中，力量產生自輕快（lightness）和脆弱（fragility）」（Greenberg, 1988）。這評論簡潔、樸素、直截了當，他不過分注意 Graves 的抽象主題。有人認為 Greenberg 之形式主義的方法不適用於分析 Graves 的畫，因 Graves 的畫極端主觀，甚至難以理解和表述，但他能敏銳深刻的評 Graves 的作品，是因他透過一件藝術作品誘人的表面，觸及到作品的客觀、可界定的實質，作品之純粹形式的特點；然後，嚴格按照創作衝動和思想是如何被成功地用藝術形式表達出來的線路去研究作品（Wolff & Geahigan, 1997）。

Greenberg 更正規的一些評析是 1944 年 3 月 4 日發表討論 Piet Mondrian 的文章，文字敘述十分精彩，又簡明扼要；他說：「Mondrian 的畫....成爲最偉大的藝術，透過他自己的長處，而不涉及他的形而上學，他的畫以白色爲底，直的黑線條，與純色對比的長方形。它們不再是牆上的窗戶，而是小島<sup>3</sup>，放射出澄徹、

<sup>3</sup>小島包含許多文學的指涉: Melville - 和平與歡娛; Baudelaire - 秩序與美; Conrad - 分離的幻覺;

和諧、和莊嚴—情感被抑制著且是冷靜的，一種困難的奮鬥被解決了，變化獲得了統一，在它們之外的空間藉著它們的存在被改變了。或許 Mondrian 將被非難，因為他努力為了掌控在他的畫中所實行之這種幾何學與機械的明確性。藉著一套詳細說明與尺寸、看不見之景色、以及由一設計者實現出來，它們的觀念能被溝通。但怕特濃神殿也是如此，藝術家的簽名並非代表所有的東西」(Greenberg, 1988)。民眾對 Mondrian 的抽象作品之反應是反映了藝術史中一個最偉大的發覺，因為 Mondrian 給予它的形式主義者之現代主義運動一個極富想像的力量，Mondrian 之目標是除去藝術的神秘化，將藝術減少到它的基本要素，不是藉著除去它的魔力，而是表現有多少魔力本來就存在於一白色的表面與一些黑線條以及長方形色塊中(Conquest 2005)。

## (二) 形式主義藝術批評之模式

### 1. 藝術教育中藝術批評的標準模式—Feldman 形式主義的藝術批評

Feldman 與 Mittler 的藝術批評模式只考慮到藝術作品本質的 (intrinsic) 與可見到 (visible) 之面向，沒有要求任何藝術作品本身之外的資訊，在這樣的態度下可被描述為形式主義者之取向，即觀賞者瞭解一件藝術作品的視覺元素後就能瞭解藝術作品的意義。Feldman 的藝術批評模式是一個藝術教育中的標準模式，Mittler (2000) 對 Feldman 模式雖有些微的一個修正，但是 Feldman 的批評模式仍是廣受藝術教育者所偏愛，因為它擁有簡單又清晰的目標，只包含了四個階段：描述、分析、闡釋、判斷之批評規準。此方法之優點是使用效果顯著，觀賞者容易自己操作，不需要先前背景知識的學習，即使具備很少的藝術相關知識與訓練，都可以此方法開始觀看藝術作品，並對談論藝術作品有自信。(cited in Prater, 2002)。

以下先探究 Feldman 的模式，再以 Prater 之修正模式做為對照與比較。Feldman (1967, 1992) 形式主義之批評模式依序說明如下：

#### (1) 描述

記錄下一件藝術作品中立即可見到的事物，在此階段避免指涉、判斷、以及個人的反應，「在那兒的有甚麼？」我們想達到一個簡單的描述。在描述中批判的語言盡可能避免；換句話說，在描述時不應該包含關於意義與價值的暗示。延遲指涉與價值判斷之理由是確定使描述儘可能的完整，因在此階段做價值的評論可能誘使我們為了去評論而阻礙了完整的描述，盡可能去發現在作品中眼睛所見到的是甚麼？描述之重點包含 (A) 最明顯的事物、與 (B) 技法的特質。

#### (2) 分析

觀賞者分析設計的元素或組織的理念，分析的重點在這些藝術原理如何運作 (例如均衡、強調、和諧、變化、律動、比例等)。在形式分析中試圖超越描述

---

Yeats - 避開文字的混亂與無秩序; Thomas - 在永生中孤立; Huxley - 覺知人類關係的一種方式 ("island universes" - *Doors of Perception*).

之紀錄，而去發現被命名的事物間之關係。觀賞者的期待在形式分析中非常重要，亦即在「我們所看到的事物中，甚麼是我們期望看到的？」做形式分析時已經累積了進一步闡釋或評價這件作品之證據，從客觀的形式之描述到關於知覺作品方式的陳述。

### (3) 闡釋

闡釋在藝術批評中是去發現一件作品已評論過之描述與分析的全部意義，這並不意味著批評的言語等於藝術的形式。闡釋或解釋是批評家們最重要的部分而且是非常具挑戰性的，好的闡釋包含發現一件藝術作品之意義，而且敘述它與我們生活的相關性，以及它與一般人類的情況，觀賞者闡釋藝術作品中可看到之情感、心情、象徵、與理念。

### (4) 判斷

學習者描述被審視之作品的藝術風格的是甚麼，將它放在藝術理論（又稱美學理論，包括：模仿主義、情感主義、與形式主義）中去比較，一旦這藝術風格被確定之後，再與此美學理論中藝術作品的批評規準作比較，其效果如何？正確地判斷這件藝術作品的成功與否或品質之高低。

## 2. 形式主義藝術批評的問題與修正

### (1) 忽略文化與社會可能影響作品之面向

當前藝術創作與批評有輕忽藝術形式、美感價值、與藝術本質之傾向。此種問題主要因素之一為藝術創作者與批評者對社會機制之考慮，且此社會機制也衍生了藝術創作與批評之反形式主義。由於反美學與藝術判斷的失敗反映了形式主義在後現代藝術中似乎不再具重要性，由於後現代藝術之反美學與輕忽形式的傾向，使得形式主義的藝術批評顯得不敷所用。Conquest (2005)對此現象有相當適切之評析，其認為當代的藝術批評存在很多的問題，因為它們幾乎只注重藝術的社會的機制（social mechanism），例如：博覽會、拍賣、價格、宣傳，藝術本身幾乎無法進入討論的範圍。即使有進入討論之情況，藝術作品亦是可替換的（interchangeable）、與個人無關的（impersonal），作品本身具很少的價值，而像是一堆塑膠的撲克牌籌碼，每一件事物都僅是產品，藝術就在這種交易中。人們對這些景象深感困惑，甚至不清楚真正困擾他們的為何，因潛藏在所有問題之下的是一種無限之不確定性。故 Conquest 指出我們所看到的是一種美學的失敗，一種藝術判斷的失敗，真正的問題是人們之品味何以變得如此的差？要回答此問題則應專注於創造性以及創造性是如何持續的解答，我們必須理解關於藝術性質的偉大理念之產生與消逝，以及這些循環如何影響了藝術家與觀眾。

前述 Feldman 之應用模式中所依據的藝術理論主要是模仿主義、情感主義、與形式主義，但是被認為忽略了文化與社會可能影響作品之面向。Hobbs 與 Rush(1997)認為評量一件藝術作品之重要性或價值不能不具備其社會與文化脈絡之知識，這種取向被認為是一種「多元論」的取向，其與脈絡主義（contextualism）的理論密切相關。在脈絡主義取向下藝術作品之社會與文化脈

絡的研究是必要的，所以此取向之藝術批評因為課堂時間之限制，需要進行課程前之研究，這也是脈絡主義取向之弱點。Chapman(1978)也提出了以脈絡為基礎的審美批評規準，在原本已存在的三種美學理論中增加了第四種美學理論，即「機能主義」或稱「工具主義」，此一範疇中包含了擁有儀式的或實用之品質，或以這些品質為主的藝術作品。

### (2) 輕視藝術作品的主題內容

形式主義的批評雖在分析藝術作品的結構特點方面有獨到之處，但總體看來，它的侷限性更大；由於輕視藝術作品的主題內容，它就不可能考慮到藝術吸引人、激發人興趣的，首先是它的主題內容，也未能充分注意到方法、形式和主題、內容之間相互作用能夠賦予藝術作品更深的內涵與表現力(Wolff & Geahigan, 1997)。Danto 曾舉出一個著名的例子：九張顯然無法區別的畫布，它們整個畫面全部都由紅色所畫成，因為它們各自由不同的藝術家所畫成，有不同的標題且每件作品各有不同的闡釋，最後被確認為同樣都是傑出的作品（其中包括了〈以色列人的十字架〉、〈紅海〉、〈Kierkegaard 的心情〉、〈紅色桌布〉…等）(Danto, 1981)。在 Danto 之例子中，使得這些紅色畫布不相同的並不是藝術鑑賞者所提供的闡釋，而是根源於這些藝術家他們自己的闡釋，因為這些紅色畫布都是「有標題」的畫布，物體早就被藝術家以不同的感覺給予闡釋(Lamarque, 2000)，亦即藝術家對作品之命名已給予了作品意義之闡釋，若由形式的層面來看這九幅畫並無法闡釋這些作品，由於藝術家創作之動機以及給予標題造成它們有著不同之內容，若不從脈絡之取向是無法解讀的。

### (3) 藝術價值不等於審美價值

反形式主義者如 Karol Irzykowski(1929)亦認為評價一件藝術作品時，吾人不只考慮藝術作品之形式特質，而應考慮以下之要素，例如：包含在這作品中的理念、情感的表現性、再現外在真實的正確性（在具象的藝術中）、洞察力的深度、與人的道德與精神的問題分析。在一件藝術作品的知覺與評價中，吾人不能也不必將我們自己限制在它的形式特質之鑑賞，而應包括它可能之認知的與道德的價值等關注。大約在 20 世紀初，藝術的形式主義與藝術的審美概念密切相關，兩者之聯合是一種對藝術自律性之防衛。然而，自從 60 年代以來，藝術的審美概念在藝術的實務與藝術的哲學中愈被質疑，愈多的理論家相信藝術的價值是不能被減少到只有藝術的審美價值。因為有一些藝術的類型（例如文學戲劇影片）其非審美價值（如認知哲學道德等）常常是與審美的價值一樣重要。

### (4) Feldman 的藝術批評模式之弱點

Feldman 的模式在本質上是形式主義者，依其模式，意義之產生需依賴一套規則或批評規準的體系，且將所有藝術作品與這套體系作比較，但是當被審視之藝術作品不容易關聯到這些規則與批評規準時，這個模式就會產生問題。因此吾人必須對此標準模式稍加修正，以應用於較大範圍之藝術作品(cited in Prater, 2002)。

Prater (2002) 認為 Feldman 的藝術批評模式似乎對作品意義之瞭解尚有不

足之處，茲將這種取向弱點敘述如下

(A) 此取向不足以應用於非西方文化之儀式的或實用的藝術作品，甚至西方的宗教或實用藝術的形式也無法採用此取向去瞭解。

(B) 評價一件藝術作品的重要性與價值不能不具備與它相關之社會與文化脈絡的知識。

(C) Feldman 形式主義批評的方法，四個階段是相互重疊的，例如：第一個階段藝術的要素被編列在主題之目錄中，然後又在第二個階段以設計的原理重新檢查，第一個階段描述一個意象是怎麼一回事時，很容易與一個意象所表現的相互重疊，前三個階段之重疊導致不容易與檢驗最後一個階段是與哪一種美學理論相合 (Prater, 2002)。

鑑於上述的一些問題，Prater 認為 Feldman 與 Mittler 的模式必須加以修正以擴展其藝術批評的範圍，Prater 提出一修正模式將 Feldman 的四階段加以分類，並給與它們各不相同之目標，此修正模式對藝術作品機能性面向（包含儀式的與實用的）有所評估，且注意到一些脈絡之問題。

#### (5) Prater 藝術批評之修正模式

以下這些階段除了第一個以外，都包含了一個目錄 (catalog) 以列出觀者所看到的，以及一個概要 (summary) 以決定那些事物之重要性。

##### (A) 準備好作評論

此階段指記錄主題、藝術家姓名、與文化或地理的屬性（如果有的話），然後以一般的詞彙描述此藝術品，使沒有看到它的人由描述中似乎能身歷其境的目睹其尺寸、材料、以及分辨出外貌，其中包含這意象 (imagery) 與其主題 (subject matter) 之描述。

(B) 檢查藝術品表象的 (literal) 品質 (寫實的或正確的細節) (realistic or accurate detail)

此特別是指學生列出他們所知覺到的藝術品如何正確顯現其主題之方式。學生陳述何種表象的或寫實的品質顯得最重要以及其對整體作品之重要性。

##### (C) 檢查藝術品機能的品質

學生列出這物體呈現出來用以傳達實用或儀式目的之可能面向，學習者能對可能的機能 (possible function) 建立理論，此可基於他們對此藝術作品或類似作品之知識。學生能藉著陳述藝術品所呈現的所有機能以及這些機能對整件藝術品的重要性而作一綜合概述。

##### (D) 檢查藝術品形式的品質

學生列出作品中使用設計原理以組織藝術要素的方法，學生作扼要的說明，此可藉由陳述作品所呈現之最重要的設計品質，以及它們對整件藝術品是如何的重要。

##### (E) 檢查作品表現性的品質

此階段宜檢查由作品所傳達或表現出來的表現性品質 (情緒、心情、象徵) 與理念，以及藝術作品本身可能之意義，學生列出他們對作品之情緒反應，依據

他們所感覺到的與這作品是如何表現這些情緒。學生綜合概述哪些情緒品質或理念顯得最重要，及其對整體作品之重要性。

Prater 建議表現性品質也可以是理念，當強調藝術作品所表現之理念做為內容時將可使觀賞者對當代或後現代作品作較好的陳述。

#### (F) 決定相關的理論

學生綜合概述前四個階段的發現，決定哪一個或哪些美學理論與此作品最為相關（模仿主義、機能主義、形式主義、情緒主義），在最後的結論，學生考慮哪一種或哪些理論是最重要的？以及討論他們認為藝術家試圖要完成的是甚麼？

在最後一階段，Prater 建議使用者在缺乏脈絡的知識時，避免對藝術品之成功與否下判斷，而只是簡單的著重於瞭解藝術作品與四種理論的關係；吾人可鼓勵學生去思考來自一個文化或時代的藝術家如何融合多重理論的目標在他們的藝術作品中，而這種融合使得作品、藝術家或文化成為獨特的。目的並非作判斷而是使用熟悉的理論架構開始分析藝術作品，初始的分析之完成須經由學生將作品與關於該物體（作品）之歷史與文化脈絡資訊作比較，此物體（作品）是其歷史與文化脈絡的一部分（Prater, 2002）。

在 Prater 模式中所敘述的方法並沒有要求廣泛的歷史研究，此種脈絡研究旨在達到對藝術作品之一較完整的理解。但往往限於課堂內時間之限制，教師必須要求學生做課外的研究方能將第六階段做得較理想。Prater 在對 Feldman 之批評中指出，Feldman 模式可能不適用於一些實用或機能性之藝術品。然而事實上，Feldman 之闡釋階段著重於發現作品之意義，且依照作品本身所呈現之情感與理念，同時作品呈顯之機能意義亦可包含其中，此與 Prater 之檢查表現性品質著重作品之理念或內容並不相違背。因就發現作品意義之過程而言，雖然 Feldman 所提供之方法是從作品的外在形式開始，進一步的探索往往還是會觸及作品理念與內容，乃至機能面向，而這些面向之表現也藉助於形式方能傳達，因此 Feldman 的批評模式應仍能適用於機能性之作品與當代或後現代之作品。

## 參、結論

長久以來美學家與藝術理論家在運用形式的概念時，經常賦予形式不同之意義，而且形式與內容或意義之關係亦是備受關切的研究問題。綜合前述，形式主義者認為藝術作品的藝術價值是侷限於形式之面向，或主要是由形式之面向所構成。易言之，依形式主義批評立場，作品中之「意義」與「內容」並不是決定藝術價值的重要因素，惟形式的面向才是優秀藝術的批評標準。此種較為極端之論點或許可適用某些現代主義之風格，如極限藝術（最低限藝術）（Minimal Art），然而難以用以解釋其他多數之藝術風格。

形式主義者強調應該注重作品形式面向的鑑賞，但不只是在一些要素的安排建構或組織，而是在那些真正的感覺之品質，而這些感覺品質雖由作品的表現形

式所引發，但也會因觀者之經驗與解讀之不同，而產生相異之感覺品質。就形式主義來說，藝術作品本身是一獨立自足的世界，完美的藝術作品不需依賴作品之外的其他資訊，這使得作品本身之價值得到重視。或許形式主義因而被批評為重形式而輕內容，但如同前述第四種形式的意義而言，形式與內容合一，其實內容乃整合於形式中而被表現。形式主義的藝術批評因其加強了對藝術作品本身的讚賞，而在現代藝術之批評中有很大的影響力，前述 Fry 與 Greenberg 分別對 Cezanne，Graves，與 Mondrian 的藝術作品形式鑑賞，確實呈顯形式在藝術表現之重要性，亦即形式決定了藝術作品之藝術性與意義。然而吾人亦不能忽略急進之形式主義者所主張的：形式之外的面向完全與一件藝術作品之藝術價值無關，此論點可能窄化了藝術表現的多重性與其蘊含豐富意義以供闡釋之可能性。且開放而多重之闡釋也是後現代主義所強調的重點之一。

Feldman 之藝術批評模式包括藝術批評四階段，Prater 批評 Feldman 前三階段之間的重疊性可能會使第四階段中判斷其與何種藝術（或美學）理論相關時有所困難，而且該模式可能無法用於觀看非西方文化或著重機能性之作品。故 Prater 提出一修正模式，且指出若使用其模式觀看作品而又缺乏脈絡知識時，則應避免論斷作品之成功或失敗。若比較 Feldman 標準模式與 Prater 修正模式，可發現除了修正模式中之第三項特別提出檢查作品的機能品質外，其與 Feldman 模式之基本精神與目的並無明顯差異。此外，Prater 之藝術批評模式加入了機能與實用之檢視將更適用於設計作品之鑑賞。其實在 Feldman 的第三與第四階段的闡釋與判斷中多少都涉及了藝術家創作之動機與意圖，還包括作品意義之解釋，所以一般批評形式主義之藝術批評輕忽了內容，不注重社會脈絡，在 Feldman 的模式中似乎對此問題已作了一些回應，亦即其模式（尤其闡釋階段）已包括內容面向之探討。由於 Feldman 的模式可使未具備藝術史或藝術理論知識背景者從形式的層面去鑑賞藝術作品，引導對社會與學校藝術教育中審美能力之提昇有正面之貢獻。

一件成功的藝術作品其意義是多重的要素所建構出來的，只仰賴形式之鑑賞確實是不足以傳達，然而形式與內容決非可截然二分的兩個概念，故對形式主義批評的立足點或許將形式放在最狹義之範圍，認為它只是一些視覺要素間之選擇與安排。然而藝術創作過程中內容與形式是很難加以清楚區分的，甚至有時內容就等同於形式，例如有些學者認為抽象表現主義作品中內容與形式即難以區分。形式主義也被批評其無法解讀非審美取向之作品，這雖然是形式主義的限制之一，但是它促進了社會大眾去接受現代藝術，提醒人們對藝術作品本身之重視，亦當有其價值。

### 參考書目

- Bell, C. (1958). *Art*. New York: Capricorn.
- Chapman, L. (1978). *Approaches to art in education*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

- Conquest, R. (2005). Formalism and its discontent. *The New Public Sep.* 12.
- Danto, A. (1981). *The transfiguration of the commonplace*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dziemidok, B.(1993). Artistic formalism: Its achievements and weaknesses. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(2). 185-193.
- Eaton, M. (1980) *Basic issues on aesthetics*. Belmont, CA: Wadsworth. °
- Feldman, E. B. (1967), *Art as image and idea*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Feldman, E. B. (1992), *The Varieties of Visual Experience*, Harry N. Abrams.
- Fry, G. (1927). *Cezanne: A study of his development*. New York: Macmillian.
- Greenberg, C. (1988). *The collected essays and criticism*. In John O'Brian (Ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1:126.
- Hobbs, J. & Rush, J.(1997). *Teaching children art*. Up Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Isenberg, A. (1973). *Formalism: aesthetics and the theory of criticism*. Selected essays of Arnold Isenberg. Chicago: University of Chicago Press.
- Irzykowski, K. (1929). *Battle over content*. Warszawa.
- Lamarque, P. (2000). Objects of interpretation. *Metaphilosophy*, 31. 96-124.
- Mittler, G. (2000). *Art in focus*, (4<sup>th</sup> ed.). New York: Glencoe.
- Osborne, H.(1970). *Aesthetics and art theory*. New York: Dutton.
- Pole, D. (1983). *Aesthetics, form and emotion*. London: Duckworth.
- Prater, M. (2002). Art criticism: Modifying the formalist approach. *Art Education*, 55(5). 12-17.
- Steven, S. (1996 ). When form is content. *American Artist*, 60 (648), 12.
- Wolff, T. & Geahigan, G. 1997 ). *Art Criticism and Education*. In R. Smith (series Ed.) *Disciplines in Art Education: Contexts of Understanding*. IL: the Board of Trustees of the University of Illinois.