

【艺术学】

形式主义艺术理论演进述论

贾博昊

(中央美术学院 人文学院, 北京 100105)

【摘要】 罗杰·弗莱在20世纪初将法国印象主义绘画引入英国,随之而来的是形式主义艺术理论在西方学术视野中逐渐出现。其更多关注艺术作品本身的形式,因而忽视了作为历史语境中的艺术作品的文化属性。虽然弗莱并不强调形式主义对传统艺术理论研究的挑战,但是其后的研究者如克里夫·贝尔则将形式主义推向了关注艺术形式的极端。极端形式主义也在20世纪中期由美国艺术理论家克萊門特·格林伯格发展至高潮。但由于其极端革命的性质,形式主义也很快受到来自艺术社会学及后现代主义为主导的艺术理论学界的批评。然而在21世纪后,形式主义艺术理论似乎又进入了新的阶段,尼克·赞格威尔等学者强调“温和”的形式主义理论再次为形式主义者提供了新的思考方式。因而,自20世纪初开始,形式主义艺术理论在现当代艺术理论领域便占据了较为重要的历史地位,甚至延续到今天的学术界。对此演进过程进行较为系统的梳理论析,对学界进一步全面深入地认识形式主义艺术理论有现实意义。

【关键词】 艺术理论;形式主义;形式;审美

【文章编号】 1672-2035(2024)01-0090-07

【中图分类号】 J01

【文献标识码】 A

人们第一次观看艺术作品时,常被作品的形式所吸引。艺术世界中,形式这一术语总与艺术的感知元素及这些元素在作品中的结构相关。因此,由形式(form)衍生出的形式主义(formalism)艺术理论认为艺术的美学价值具有独立性,并且艺术批评能够与其他相关的艺术思考(例如艺术家的创作背景等)分离。相较于艺术作品的内容与意义,形式主义者更关注艺术作品中视觉元素的结构特质与排列方式,比如线条、形状以及色彩等。^[1]“为艺术而艺术(art for art's sake)”是形式主义最为明确的标语之一,此标语最早由19世纪的法国美学家维克多·库申(Victor Cousin)提出。^[2]那么,如此独特的形式主义艺术理论到底经历了怎样的发展历程从而被延续至今呢?当今的形式主义艺术理论又表现出何种特点呢?

作为现代艺术理论的形式主义迄今为止已有数百年的历史。其最早可以追溯到德国哲学家伊曼努

尔·康德(Immanuel Kant, 1724—1804年)在1790年成稿的《判断力批判》(*Critique of Judgment*)。唐纳德·克劳福德(Donald Crawford)曾总结康德的美学立场“在《判断力批判》强调形式是美的基础的部分中,康德始终是一个纯粹的形式主义者”(In the parts of the *Critique of Judgment* in which form is emphasized as the essential aspect of beauty, Kant is consistently a formalist)。^[3]到了19世纪末至20世纪中期,伴随着现代艺术的普及,形式主义艺术理论逐渐成为主要的艺术理论之一。但在20世纪后半叶,反形式主义者开始在对形式主义的讨论中占据更为有利的位置。然而,进入21世纪后,形式主义理论则呈现出较为平稳发展的迹象,并为艺术领域带来了特殊的影响。^[4]其中涌现出两位极具代表性的学者,即布兰科·米特洛维奇(Branko Mitrovic)和尼克·赞格威尔(Nick Zangwill)。他们试图发展出更具当代性的形式主义理论,米特洛维奇探索了文

【收稿日期】 2023-08-13

【作者简介】 贾博昊(1992—),男,山西昔阳人,中央美术学院人文学院在读博士。

艺复兴时期建筑理论中的形式主义传统,赞格威尔则尝试对“温和”形式主义理论提出更为全面和细致的研究。对于形式主义艺术理论给艺术领域所带来的特殊影响,国内目前几乎没有较为系统的论析,这正是本文的研究价值所在。

一、形式主义的传统语境

如果从形式主义的角度理解艺术,首先需要拥有对美学概念的基本理解。1750年,亚历山大·鲍姆加通(Alexander Baumgarten)第一次使用“美学”来定义一种“感觉认知科学(science of sensory cognition)”^{[5]157[6]49}。美学的概念(aesthetic attitude/the concept of the aesthetic)便源自于这个新的术语,因此美学也可以被更直接地表述为感性学。其最初在18世纪晚期的德国和19世纪的英国受到认可。许多学者进一步认为美学概念的目的是为了拥有一种“美学经验(aesthetic experience)”^{[1]8}。这种具有特殊地位的美学经验正是康德提出的。他在《判断力批判》中具体讨论了美学经验,“感官对象的每种形式要么是(静态)形象(Geltalt/figure),要么是(动态)展现(Spiel/play)”^{[7]527}。在后一种情况下,有可能出现形象的展现与感觉的展现两种情况。色彩的魅力……可以被添加,但……构图中……轮廓刻画……构成了趣味的纯粹判断的对象。”(Every form of the objects of sense is either figure or play. In the latter case it is either play of figures or the mere play of sensations. The charm of colours… may be added, but the delineations in the… composition… constitute the proper object of the pure judgment of taste.)^{[8]75[9]61}

19世纪末至20世纪上半叶,形式主义艺术理论家们开始特别关注某些特定的艺术形式,例如绘画形式。其中三位主要学者为20世纪的形式主义艺术理论发展做出了巨大的贡献,他们分别是罗杰·弗莱(Roger Fry)、克里夫·贝尔(Clive Bell)和克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)。罗杰·弗莱(1866—1934)与克里夫·贝尔(1881—1964)有着非常紧密的联系。虽然弗莱和贝尔这些早期现代艺术理论家们普遍认为,艺术的形式与观者对艺术作品从美学角度的反应有着必然的联系,但他们依然持有各自不同的观点。弗莱所提出的形式主义理论认为现代主义依然延续了艺术史研究的某种传统而非打破传统,但贝尔认为在艺术世界中从过去到未来一直存在一条唯一的准则,即“有意味的形式”

(significant form),而这与传统艺术史的观念有巨大的差别。

弗莱曾是布卢姆斯伯里(Bloomsbury)艺术家和知识分子团体中的一员。他最初被绘画的创作方式所吸引。之后他很快与现代主义紧密地联系在一起,这是因为他对保罗·塞尚(Paul Cezanne)的创作方法进行了深入的批评研究,甚至可以说他对于塞尚的评论前无古人。^{[10]87}弗莱认为艺术的能量不能通过描述艺术作品的语境来解释。这种观点可能源自于他对迅速发展的心里分析方法持反对的态度,心理分析在艺术理论中的运用直接将关注点放在梦境与艺术的形式和内容的关系上。^{[11]212-215}与心理分析学家以及其他的早期艺术理论家不同,弗莱认为艺术作品、艺术家或者文化语境之间没有直接的联系。^{[12]18-19}他对于现代主义的支持本质上基于对延续的艺术史以及不断积累的知识的信仰,而非基于前卫艺术中试图打破传统艺术观念。^{[10]109}

反观贝尔则受到康德“美学对艺术作品的回应”(aesthetic response to artworks)这一观点的深远影响。他认为艺术作品之中的再现与情感没有办法帮助人类以美学的方式来体验艺术作品,只有“有意味的形式”才能决定艺术的内容以及一件艺术作品的意义。“有意味的形式”是一种由线条、形状、明暗对比和色彩等艺术元素共同构成的混合物。如果这些元素被完善地排列组合的话,一种“美学的情感”(aestheticemotion)将会被每一位观者所共同拥有。“有意味的形式”甚至被他强调为各类艺术的基本概念。而“美学经验”则被他当作一种由不同于其他情感的“有意味的形式”所导致的特殊情感来讨论,这也是贝尔理论的核心概念。基于此种理论,他拒绝认可许多绘画作品的艺术地位,比如英国维多利亚时代许多试图唤起人类对道德、历史、心理和国家信念的历史主义或者浪漫主义的绘画作品。艺术作品中模仿性和叙事性都被贝尔置于次要的地位,他认为只有“有意味的形式”才能够使艺术作品称得上优秀,因为通过对其的认识“我们会意识到它的基本事实,意识到万物中的神。”(we become aware of its essential reality, of the God in everything.)^{[13]69[14]327}

在上述两位著名的形式主义艺术理论家之后,美国的艺术批评家、美学家克莱门特·格林伯格主要继承并发展了形式主义艺术理论。虽然与弗莱相似,格林伯格也强调现代主义仍是传统艺术史的一

部分,而不是与传统的决裂,但他在艺术理论领域具有争议性^{[12]18},这很可能是由于其所持观点天然地带有二战后欧洲艺术中心逐渐转向美国的洞见(这是欧洲人不愿意见到但不得不承认的),也因为其艺术批评观点常带有绝对性的色彩。比如在 1955 年,格林伯格首次提出并开始捍卫“美国式绘画”(American style painting),他认为最好的前卫(avant-garde)艺术家出现在美国而非欧洲,并且认为杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)是“美国最伟大的在世画家”(the greatest living painter in the United States),美国唯一重要的雕塑家是大卫·史密斯(David Smith)^{[11]26}。格林伯格艺术理论中的绝对性与贝尔相似,其形式主义理论的基本价值在于艺术作品的形式,而非它们图像的再现、主题或者语境等内容。他鼓励人们关注艺术作品的形式,忽略艺术家用来创作图像的其他手段,例如在二维画面上再现三维空间中现实的视幻觉。他在 1940 年出版的文章《走向新的拉奥孔》(*Towards a Newer Laocoön*)中提出现代主义中最为重要的绘画作品已经与视幻觉决裂。^{[12]19[15]562-568}因此便可总结出他对艺术作品的独特趣味,即平面性(flatness)和正视性(frontality)。平面性不仅是一种对艺术作品风格的选择,也意味着画作中不应有视幻觉和与之相对应的外部参照物,而是应该有自我参照的自主性,比如波洛克在画布上绘制的作品。

除此之外,格林伯格的形式主义在很大程度上探索并发掘了艺术的物质性(materiality),比如艺术作品的外观形状与使用颜料等。他认为这些因素由于某种消极特征在传统中是被掩盖或无视的。然而他将这些因素视为积极的,应该在艺术作品中被直接且明确地指出。^{[11]126-127}所以,尽管格林伯格强调现代主义不是对旧传统的极端打破,而是对传统艺术史的延续,但他所持有的观点几乎完全对应了抽象表现主义中对画面与笔触的关注。^{[16]1-74}总而言之,他所界定的现代主义理论被认为是对“作为物理实在的绘画物质真相的逐步揭示”(the progressive unconcealing of the material truth of paintings as physical objects),并认为现代主义艺术主要是“关于它的物质条件,其与作品之外与之相似的物质客体几乎是完全无关的”(about its material conditions... while the mere physical objects that the works outwardly resembled were not about anything at all)^{[17]195}。

虽然 20 世纪 60 年代,格林伯格的形式主义艺

术理论仍在某种程度上维持了一定的影响力,但是之后由于他对后现代主义和社会学艺术史(social history of art)的批评也招致了大量的反对者。比如美国艺术理论家罗莎琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)虽然生涯早期曾是格林伯格的主要支持者之一,但在 70 年代后她便开始逐渐脱离格林伯格的理论体系并发展出独特的现代主义视角。尽管她的作品通过后结构主义符号学和心理分析的视角讨论问题,但她也经常会强调形式主义的思考方式。^[18]此外,汤姆·沃尔夫(Tom Wolfe)在 1975 年出版的《被绘制的文字》(*The Painted Word*)中对格林伯格提出了批评,T. J. 克拉克(T. J. Clark)的《克莱蒙特·格林伯格的艺术理论》(*Clement Greenberg's Theory of Art*)也对格林伯格的形式主义艺术理论提出了怀疑。

二、形式主义的当代发展

直至 20 世纪 80 年代后,形式主义艺术理论中“极端”(extreme)与“温和”(moderate)的不同立场才在发展过程中逐渐被明确区分出来,并且此时形式主义所关注的学术讨论更多地开始从艺术转向美学领域。另一种说法则更为准确地概括了当代形式主义理论,即那些与艺术相关但也超越了艺术的判断与经验,应该被合理地称为“审美”(aesthetic),这可以通过人类直接的感觉来理解,也独立于事物的功能、历史或背景知识。这使得人们注意到人类审美生活中还有一方面,其未能被反形式主义理论包含在内^[19]。因此在当代西方出现了许多关于形式主义理论的讨论与研究,其中最具代表性的两位学者分别是布兰科·米特洛维奇和尼克·赞格威尔。米特洛维奇主要在他的研究中探索文艺复兴时期建筑中的形式主义美学传统,而赞格威尔则对推进“温和”的形式主义艺术理论作出了巨大的贡献。

(一) 布兰科·米特洛维奇

布兰科·米特洛维奇是一位具有建筑和哲学双重背景的当代建筑历史学家。他认为艺术与建筑中的形式主义理论定义了,视觉艺术作品的美学品质源自于视觉与空间的特性。^{[20]51}他主要专注于对文艺复兴时期建筑的研究,比如文艺复兴时期的建筑师如何进行设计,又是什么激发了他们的设计等。^[21]在其最为主要的文章《文艺复兴建筑理论中的美学形式主义》(*Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory*)中,他尝试讨论形式主义与文艺

复兴时期建筑理论间的关系。他旨在解释文艺复兴时期的建筑理论家们是否认为可以仅通过对建筑作品基本形式属性的判断来评判建筑作品,其中不涉及任何建筑作品的内在含义。也就是说,文艺复兴时期的建筑理论家们是否允许存在完全的形式美学判断能力^{[22]321-322}。

米特洛维奇首先在文章中列举了莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti)和安德烈亚·帕拉第奥(Andrea Palladio)在文艺复兴时期所撰写的文章《建筑论》(*On the Art of Building*)和《建筑四书》(*The Four Books on Architecture*),并按照文艺复兴时期建筑理论家的认知心理学模式描绘并解释了人类的思维功能。在此过程中他发现彼时的心理学在构思不依赖想象力的心理功能方面存在很大的问题,因此这些理论家对建筑作品的每一次评判都或多或少会与这些作品的视觉属性相关。虽然至此作者仍未回答前文中的核心问题,但视觉与形式属性在文艺复兴建筑理论家所建构的审美评判标准中扮演着重要角色。这是文章相当重要的前提,其描述了文艺复兴时期理论家们撰写文章的哲学背景,并且也指出了一个问题,即假设文艺复兴时期的建筑理论研究完全可以还原为整个文艺复兴时期建筑艺术的“意义”研究的问题。^{[22]328-329}

接着米特洛维奇提出,“意义”通常被认为是对某种建筑元素的模仿、溯源或者再现。具体来讲,其只能从概念上被认为是一种特定形式对另一种客体的模仿、溯源或再现,并且模仿、溯源或再现可以用文字而非图像作简单的叙述。因此这些解释便牵扯出另一个问题,即“建筑的概念属性能否为建筑师必须做出的有关建筑形式属性的全部设计提供指导?”(can the conceptual properties of architecture provide guidelines for the totality of design decisions regarding a building's formal properties which an architect has to make?)^{[22]329-330} 此处米特洛维奇同样列举了两个例子来回答这个问题,贾科莫·巴罗齐·达·维诺拉(Giambomo Barozzi da Vignola)和帕拉第奥(Palladian)。他所得出的结论是,提出某种形式上的判断是必要的,这种判断需要独立于建筑师设计过程中关于模仿、溯源或再现的叙述。

在其文章下一部分“作为惯例的意义”(Meanings as Conventions)中,作者开始回答主要问题。其通过阐述达尼埃莱·巴尔巴罗(Daniele Barbaro)和阿尔贝蒂的讨论,并采用受到亚里士多德影响的观

点,试图论证彼时的建筑理论家对形式判断能力的依赖,且此种能力独立于附加在形式上的“意义”。作者进而提出他们的讨论与维诺拉和帕拉第奥的假设间的联系,因此提出了一段强有力的声明“如果一个人赞同亚里士多德的观点,即‘意义’是常规的,同时拒绝审美相对主义,那么他必然会得出结论,即审美判断不取决于‘意义’。”(if one subscribes to the Aristotelian view that meanings are conventional and at the same time rejects aesthetic relativism, then one has to conclude that aesthetic judgments do not depend on meanings.)^{[22]332-335}

从另一个角度来看,“判断与智力”(Judgment and the Intellect)也在某种程度上依赖于巴尔巴罗和阿尔贝蒂的讨论。在此讨论中人类灵魂具有独立于判断客体“意义”的形式判断能力,认识“意义”是智力的工作,但是智力应该能够独立于附加的“意义”来判断形式,所以与“意义”无关的美学形式判断是由智力承担的。^{[22]338} 虽然,了解历史上被附加在艺术作品中的故事内容十分吸引人,并且这种方式也有助于将艺术作品正确地放置于文化史中。但是,建筑师们在思考和设计时对形式的关注,以及理论家们对建筑师们应当设计什么的讨论都不能够被上述的兴趣所解释。所以,视觉艺术作品“意义”的趣味并没有对文艺复兴时期的建筑理论家们产生影响。作者认为“意义”来自于18世纪和19世纪的浪漫主义美学。彼时的建筑理论家们认为,建筑师应该设计某些形式的建筑,而附加于建筑的“意义”不应该与之相关联。因此,文艺复兴时期建筑理论家们的创作依赖于形式上的审美判断,且独立于附着在建筑上的“意义”。^{[22]338-339}

(二) 尼克·赞格威尔

米特洛维奇试图在具体的建筑艺术作品中建立一种形式主义的艺术传统,而尼克·赞格威尔的研究则更偏向于对形式主义理论的哲学探讨。他首先在其著作中将审美属性进行了分类,即形式与非形式的审美属性。根据此种分类方式,他又提出了形式主义理论在进入21世纪后可以被分为三类:第一类他称之为“极端”形式主义,强调所有的艺术作品均完全是形式的作品,所以艺术作品仅具有形式属性。第二类是反形式主义(anti-formalism),认为任何艺术作品中都极少含有形式属性。第三类是“温和”形式主义,赞格威尔认为它代表了21世纪后形式主义理论从艺术向美学的转变。此种形式主义声

称,最高级艺术作品的审美属性是形式属性,第二级作品才具有非形式的审美属性,并且其中许多作品必然具有形式的审美属性。^{[23]84}

赞格威尔在《审美形式主义之可能》(*Feasible Aesthetic Formalism*)中具体解释了形式主义分类的基本理论,即审美属性包含形式及非形式的属性。他首先假设非审美属性是审美属性的前提^[24]。具体而言,如果某个客体具有审美属性,那么它必然需要先具备某种非审美属性,他认为这是审美属性的成因^[25]。然而此假设存在问题,即没有提到决定审美属性的非审美属性范围,他列举了一些形式属性的案例来说明这一问题。比如抽象画的形式审美属性被视为仅由其表面的线条、形状和颜色结构决定。此外,纯音乐的形式审美属性也被视为仅由声音的排列所决定。在这两个例子中,感官属性起到了决定性的作用,且相对于理性的有限性,感官属性具有无限性。就抽象雕塑而言,虽然其形式审美属性应该取决于雕塑各物理部分间在三维空间中的连接,但感官属性对此仍具有重要意义。因此形式属性在审美属性的类型中更接近无限,由感官属性决定。相反,非形式审美属性则部分由艺术作品的历史语境所决定。

之后,赞格威尔试图对形式与非形式属性提出一种共通的阐释,这会有助于将不同的案例分门别类。首先他确定此种阐释的主要语汇,即狭义(*narrow*)与广义(*broad*),用于解释形式与非形式的审美属性。狭义包括感官属性、与其他客体或时间无关的物理属性以及任何引起反应的自然倾向(一些哲学家认为所有的审美属性都是引起人类反应的自然倾向)。广义则包括其他所有事物。因此可得出以下结论“形式属性完全由狭义的非审美属性决定,而非形式属性则部分由广义的非审美属性决定。”(*formal properties are entirely determined by narrow non-aesthetic properties, whereas non-formal aesthetic properties are partly determined by broad non-aesthetic properties.*)^[25]艺术作品的语境显然是一种广义的属性,因为它不能被包括在狭义的属性范围之内。因此艺术作品的形式审美属性并不是由其语境所决定的。在其文章接下来的部分,作者试图思考并解决一个与此形式审美属性观念相关的问题,即此观念虽然是使用最常见的形式方法,但是在一些关于绘画与文学作品的三维造型和文学结构之中的形式遭到了误用。

赞格威尔将形式审美属性描述为某种需要评论的审美属性。评论性的属性比如美与丑都在审美属性的范畴之中。此外,倾倒、娇媚、力量、优雅、平衡和精致等,这些本质性属性也被囊括其中。^[25-26]此种审美属性并不是指艺术品的属性或使事物成为艺术品的属性。艺术品具有非审美属性,有机物也具有审美属性。特别是审美价值应该与其他价值区分开来。审美价值对于艺术品具有十分重要的意义,但是艺术品除了审美价值外还有许多其他价值,比如道德、情感和宗教等。艺术作品审美价值的次级价值是形式价值,并且艺术价值的次级是审美价值。至此可知,他并不想承诺自己是一个审美现实主义者。他想在现实主义、投射主义(*projectivism*)和依赖反应的观点之间来中立地讨论审美属性。其假设的是错误理论的虚假性,根据此假设,审美的思想和表达就是错误的。

之后,他又具体讨论并明确解释了三种不同类型的形式主义。“极端”形式主义的观点是,艺术作品所有审美属性完全是形式属性。主张者认为,只有感官或固有的以及并发的空间属性或者引起反应的自然倾向(狭义)才能够决定艺术作品的审美属性。然而,反形式主义的观点则认为,没有任何审美属性是形式的。其支持者认为,艺术作品的历史语境以及狭义的非审美属性决定了所有的审美属性。“温和”形式主义的观点是,艺术作品的某些审美属性是形式的,但也具有其他非形式的审美属性。支持此理论的人认为,再现性与语境性的艺术作品(与历史语境相关的作品,仅根据其他作品来被观看)^{[27]136-164}具有非形式的审美属性,但有些艺术作品仅具有形式的审美属性^[25]。为了详细定义“温和”的形式主义,首先必须深入了解非形式的审美属性概念。

赞格威尔提出,康德所验证的“自由”(free)与“依附”(dependent)之美的区别应该为人们所理解,因为“自由”和“依附”之美可以帮助人们分别理解艺术的形式与非形式审美属性。比如,康德以鸟、花和甲壳动物为例来解释自然中的“自由”之美,以音乐和墙纸设计为例解释人工的“自由”之美,以马为例解释自然中的“依附”之美,以建筑为例解释人工的“依附”之美。也有些自然中的范例可以同时用于“自由”和“依附”之美,比如羽毛和蝴蝶翅膀。然而,自然中也有些无生命的物体没有自然目的,如岩石,所以只有当其出现在某种语境中时,才具有

“依附”之美,否则“自由”之美也很难在手臂上找到,这意味着手臂只能作为一只手臂(具有特定自然目的物体)而美丽,就像再现性的艺术作品只能因其再现性而美丽。因此,无论自然或人工事物的美,如果是“依附”之美,都是由于我们对其功能的确认。^[25]“依附”之美具有某种作为美的广泛确定的基本要素。因此,一种自然事物的美,如果是“依附”之美,其部分是由具有某种进化功能的非审美属性决定的。

此外,由某种确定的生产历史所赋予的功能属性也决定了一件艺术作品的美是依附性的。艺术家的目的是其功能的来源。“按照这种方法,一件艺术品之所以具有非形式的审美属性,是在于它体现(实现、表达、衔接)某种历史上被赋予的非美学功能的方式。”(On this approach, an artwork has non-formal aesthetic properties because of the way it embodies (realizes, expresses, articulates) some historically given non-aesthetic function.)^[25]形式审美属性与任何事物都具有非审美功能的事实无关。

至此,不同类型的非审美属性决定审美属性的方式可以说已经被充分地讨论。之后他提出,一件艺术品的审美属性往往是为了适合这件作品的其他审美属性。例如,依附性审美属性和另一种审美属性,分别由绘画中的再现形式和二维设计决定,它们可以紧密地相互配合。为了决定整体外的审美属性,艺术品各方面的不同审美属性可以融合在一起,其中每一种属性在审美上都与其他属性契合。^{[25][28]110-224}与其他方面相关的自然目的可以通过艺术品某方面的审美属性来实现。另外,该功能可以通过该属性以一种具有美感的方式实现。因此,为了产生审美效果,形式审美价值、非形式审美价值和非审美艺术价值都可以在艺术作品中被结合起来。^[25]“美是一种取决于其他属性的属性。此外,当我们欣赏一个事物的美时,我们欣赏它的美,因为它的美从其他属性中被感受到。”(Beauty is a property that depends on other properties. Moreover, when we appreciate the beauty of a thing, we appreciate its beauty as it is realized in its other properties.)^{[23]1}

三、结束语

总之,艺术理论领域中的形式主义理论具有悠久的历史。从17世纪起,康德通常被认为是形式主义的源头。到19世纪末20世纪初,弗莱与贝尔主

导了形式主义艺术理论。20世纪中后期,格林伯格提倡的“极端”形式主义理论逐渐衰落。然而,21世纪被一些学者认为是形式主义艺术理论的第二个春天。以米特洛维奇和赞格威尔为代表的新时代形式主义者,成功地将形式主义运用到当代艺术与美的领域之中,并将这一理论提升到另一新的高度。米特洛维奇论证了形式主义理论在文艺复兴时期的建筑传统,赞格威尔则用他的文字为形式主义艺术理论辩护,试图向每位读者深入阐述一种“温和”的形式主义艺术理论。

参考文献:

- [1] Terry Barret. Why is that Art?: Aesthetics and Criticism of Contemporary Art [M]. New York; Oxford: Oxford University Press, 2017.
- [2] “Art for art’s sake”. Britannica Encyclopedia [EB/OL]. [2024-02-02]. <https://www.britannica.com/topic/art-for-arts-sake>.
- [3] Donald Crawford. Kant’s Aesthetic Theory [M]. Madison: The University of Wisconsin Press, 1974.
- [4] David Summers. Form, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description [J]. Critical Inquiry, 1989 (2): 372-393.
- [5] Monroe C. Beardsley. Aesthetics from Classic Greece to the Present [M]. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1966.
- [6] Richard Eldridge. An Introduction to the Philosophy of Art [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- [7] Oxford Dictionaries. The Little Oxford English Dictionary [M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2003.
- [8] Immanuel Kant. Kant’s Critique of Judgement [M]. London: The Macmillan Company and CO, 1914.
- [9] 康德. 判断力批判 [M]. 邓晓芒, 译. 北京: 人民出版社, 2004.
- [10] Jacqueline V. Falkenheim. Roger Fry and the Beginnings of Formalist Art Criticism [M]. Michigan: UMI Research Press, 1980.
- [11] Laurie Schneider Adams. The Methodologies of Art: An Introduction [M]. New York: Westview Press, 1996.
- [12] Anne D’Alleva. Methods and Theories of Art History [M]. London: Laurence King, 2005.
- [13] Clive Bell. Art [M]. New York: Frederick A. Stokes Company, 1914.
- [14] Nicholas Wolterstorff. Art and the Aesthetic: The Religious Dimension [C] // Peter Kivy. The Blackwell Guide to Aesthetics. Malden, Mass: Blackwell, 2004.
- [15] Clement Greenberg. Towards a Newer Laocoön [C] // Charles Harrison and Paul Wood. Art in Theory 1900—1990: An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell Publishers, 2003.
- [16] Michael Fried. Art and Objecthood: Essays and Reviews [M]. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- [17] Arthur Danto. The Madonna of the Future [M]. Berkeley: University of California Press, 2001.
- [18] WIDEWALLS. Art in Theory—The Important Work of Critic Rosalind Krauss [EB/OL]. (2018-03-11) [2024-02-02]. <https://www.widewalls.ch/magazine/rosalind-krauss>.
- [19] “Aesthetic Formalism,” Internet Encyclopedia of Philosophy [EB/OL]. [2024-02-02]. <http://www.iep.utm.edu/aes-form/>
- [20] Branko Mitrovic. Philosophy for Architects [M]. New York: Prince-

- ton Architectural Press 2011.
- [21] Branko Mitrovic. "Branko Mitrovic," Norwegian University of Science and Technology [EB/OL]. [2024-02-02]. <https://www.ntnu.edu/employees/branko.mitrovic>.
- [22] Branko Mitrovic. Aesthetic Formalism in Renaissance Architectural Theory [J]. *Zeitschrift Fur Kunstgeschichte* 2003(3): 321-339.
- [23] Nick Zangwill. *The Metaphysics of Beauty* [M]. London; Ithaca: Cornell University Press 2001.
- [24] Frank Sibley. Aesthetic and Nonaesthetic [J]. *The Philosophical Review* ,1965(2): 135-159.
- [25] Nick Zangwill. Feasible Aesthetic Formalism [J]. *Noûs* ,1999(4): 610-615.
- [26] Nick Zangwill. The Beautiful ,the Dainty and the Dumpy [J]. *The British Journal of Aesthetics* ,1995(4): 317-329.
- [27] Arthur Danto. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* [M]. Cambridge ,Mass: Harvard University Press , 1981.
- [28] G. E. Moore. *Principia Ethica* [M]. Cambridge: Cambridge University Press ,1903.

【责任编辑 武磊磊】

On Evolvment of Formalist Art Theory

JIA Bohao

(*School of Humanities , Central Academy of Fine Arts , Beijing 100105 , China*)

Abstract: With the introduction of French Impressionism by Roger Fry into the Great Britain , formalist art theory emerged in the Western academic circle in the early 20th century. It mainly focuses on the form of artworks , yet it ignores the cultural attributes of artworks in the historical context. Although Fry did not think that formalism challenged traditional art theory , but scholars like Clive Bell pushed the form of art to the extreme. Then extreme formalism was brought to the top in the art world by American art theorist Clement Greenberg in the mid 20th century. However , because of its extremely revolutionary characteristic and the rise of postmodernism , extreme formalism gradually declined at the end of 20th century. Thereafter , in the 21st century , formalism art theory has been seemingly centered in the academic world again by some scholars from the aesthetics perspective. The stress on moderate formalism made by Nick Zangwill provides new thinking modes for formalists around the world. Since the beginning of the last century , formalist art theory has occupied a relatively important position in the field of modern and contemporary art theory , and its influence endured in current academic circles. Therefore , a systematic review and analysis of the history is of practical significance to the academic community for a further comprehensive and in - depth understanding of formalist art theory.

Key words: art theory; formalism; form; aesthetics