

# 关于样式主义

〔意大利〕路易莎·比彻鲁齐

孙志新 李维琨译

“样式”(maniera, 意大利语, 兼有形式和风格的意思, 历史上指十六世纪的风格)或“样式主义”这个术语从十六世纪一直沿用至今, 指的是在达·芬奇、米开朗基罗和拉菲尔所代表的文艺复兴古典主义的高潮和以卡拉契兄弟、卡拉瓦乔、贝尼尼所开创的新艺术纪元之间那一时期中的复杂的形式化的现象; 这种现象出现在意大利并遍及了整个欧洲。在其后的几个世纪中, 评论家们对其做出了种种不同的解释, 一些评论家认为它是晚期的衰退, 确切地说, 是文艺复兴艺术原则的衰朽堕落; 另外一些评论家则认为它是一种新的艺术风格的综合的精髓; 还有的评论家甚至认为它是一种自成一体的艺术流派。一批决心为“样式”这一历史概念正名的现代评论家对最后的这种看法甚为赞同。经过对这些现象及其之间的历史关系的细致分析和研究之后, “样式”一词现在已上升为一种艺术形式的范畴: 样式主义。当前, 对于这一问题的学术争论方兴未艾, 莫衷一是。因此, 回顾对这一问题的新的系统性评论的经过以及它的影响, 对于重编十六世纪艺术演变的历史是有益处的。

“样式主义”(一译“矫饰主义”或“风格主义”)来源于意大利语“样式”一词, 见之于意大利最早的评论著作中。琴尼尼(Cennini)曾用它指个人的独特风格(约1390年), 此后吉伯尔提(Ghiberti)首次把它的含义扩大到指一个时期的风格(约1450年)。第一个用它来表示十六世纪风格的是十六世纪最伟大的评论家G·瓦萨里, 他给这个词赋予了几种明显不同的含义。(《传记》, 1550年和1568年)象琴尼尼一样, 他广泛用这个词表示一种习惯性的艺术表现形式, 即个别艺术家独特的手法和风格, 但他又象吉伯尔提那样, 用以表示一个民族或是一个历史时期的风格, (例如拜占庭风格, 现代风格)。而且, 在他的笔下, 这个词本身又作为评论上的绝对

的褒奖之词, 表示“优秀”的风格; 有没有“风格”成了当时评判一个艺术家优劣的标准。“样式”与客观地模仿自然——瓦萨里把这种模仿看作是十五世纪绘画的基本特点——形成了鲜明对照, 表现了十六世纪绘画的特征, 即对自然进行理想化的模仿; “样式”是把文艺复兴的诸项成就——规范、构图、比例和素描——统一为一体的决定性因素。如果瓦萨里称之为“三门艺术之父”的素描和构思具体地表现了“自然界万物的形式与理念”——按当时新柏拉图主义的观点, “理念”与美本身是等同的——那么, 这种美的“理念”扩展成为一种普遍的形式准则, 即“样式”, 是确定了的“美的风格”。一个画家通过不断地描绘最美的事物, 并且把最美的手、头、躯干和腿组织成一个整体, 从而以所有这些最美的形象构成一个比自然现实中的人体要美得多的人体造型; 他再把这方法应用于描绘所有作品中的一切人体, 那么, 他的艺术风格就变得更美, 因此也就称为“美的风格”。

“美的风格”是通过对个人的见解和主观的解释描述进行研究、选择, 补充和设计而形成的; 这一过程也表明了客观理性的精心制作中总是有着主观想象的介入。瓦萨里认为, 这种对自然进行理想化的模仿是十六世纪中具有解放性的发现, 正是由于这一发现, 当时的美术才摆脱了十五世纪美术由于依赖客观真实而形成的自我束缚, 而且正是在创作过程中倾注了这种主观因素, 当时的美术才能够在实际上超越了在整个文艺复兴时期被赞为不偏不倚、同时又忠实于自然和理念之美的那些古典美术的先例。不过, 这种“美的风格”的解放作用也带有其本身的一个微妙的矛盾: 画家们既要求有明确的规范, 又要求有更丰富表现力的形式, 从而必然要打破确定的规范。当时的评论家们已经看到了十六世纪风格中所隐藏着的这一矛盾; 瓦萨里

称赞盛期文艺复兴的大师们,特别是米开朗基罗,正是因为他有能力打破公认规范,尤其是那些古典先例所设立的规范。

当时,“样式”一词无论从内涵或外延来讲,实际上都指的是十六世纪所有风格的共同基础,不仅指瓦萨里所处的时代,而且还特别指瓦萨里认为是空前绝后的艺术高峰的那一黄金时代本身。瓦萨里认为这一时代业已告终,因此间接地说,他认为在他自己时代中流行的“样式”表明了一种由盛而衰的变化。不过,这种变化从根本上来看只是一种程度上的变化,而不是本质的变化。阿门尼尼(G·B·Armenini, 1586)也认为发展这一黄金时代的光辉成就的唯一可能只是选择性的继承或模仿。

1672年,十七世纪古典主义最权威的评论家贝罗利(Giovanni Pietro Bellori)首次对“样式”提出了非难。他在著作中对“样式”一词下了著名的定义,称其为“基于画室习作而不是基于(对自然或适当的古典作品的)模仿的一种奇思异想”。这句话成了现代许多对于“样式主义”讨论的起点。从“样式主义”的产生到贝罗利时代还不到一百年的光景,但这一完整的理想风格却已经变成了只注重画室习作而背离了其观察自然的根本原则的一个空洞的躯壳。不过,必须看到,贝罗利认为“样式”是十六世纪晚期的风格,这不仅在程度上而且在形式上都不同于盛期文艺复兴,还必须看到贝罗利对卡拉瓦乔的“自然主义”的创新也持同样的批判态度,他错误地认为卡拉瓦乔只不过表现了直观的和偶然的自然现象。贝罗利评论中占优势的论点仍然是高度理想化的:艺术家应该“轨正自然”,所以一种形式“产生于自然,克服了自然的痕迹,才成其为艺术的原型。”但是“样式”的后继者们失去了这一能力,因为他们已经陷入了单纯模仿抄袭文艺复兴大师们的泥沼之中。十七世纪的古典主义认为,不应该抛弃这一风格的理想化原则,但却应该为其提供新的基础。因此,贝罗利对于这个艺术原则本身并没有多加指责,而是指责模仿者们不能理解他们所借鉴的风格要素,从而形成了风格上的衰朽,他们把“奇思异想”和空洞的唯理主义联系在一起,却看不到它与创造性想象的联系。在这方面,拉菲尔和米开朗基罗的模仿者在此后一直



下十字架

庞托尔摩

受到尖锐的批评。

十七世纪晚期评论家鲍尔迪努奇(Baldinucci)在著作中对“样式”下了完全否定的定义,称之为“艺术家个人意愿与自然现实的对立”。据此,“样式”可以有各种解释,但总是带有贬意(如粗糙、衰竭萎缩、倦怠、呆板、虚假、枯燥等等);“样式”一词所包含的强烈贬意只有当它用于指下面几种风格时才得以减弱:一种是“加格里阿达风格”(意大利语 maniera gagliarda,即刚健、大胆、丰富的风格),这种风格强调形象上的明暗对比,另一种是意大利北部画家的“伦巴底风格”,这种风格在色彩中坚持写实手法,再有就是“理想化风格”,这些画家们并没有被现实束缚,从而忘掉他们在“自然里最美的事物和艺术大师的作品中”可观察到的一切。但是他们必须根据自己的理解对大师们的作品作出解释,而不是抄袭,否则就会

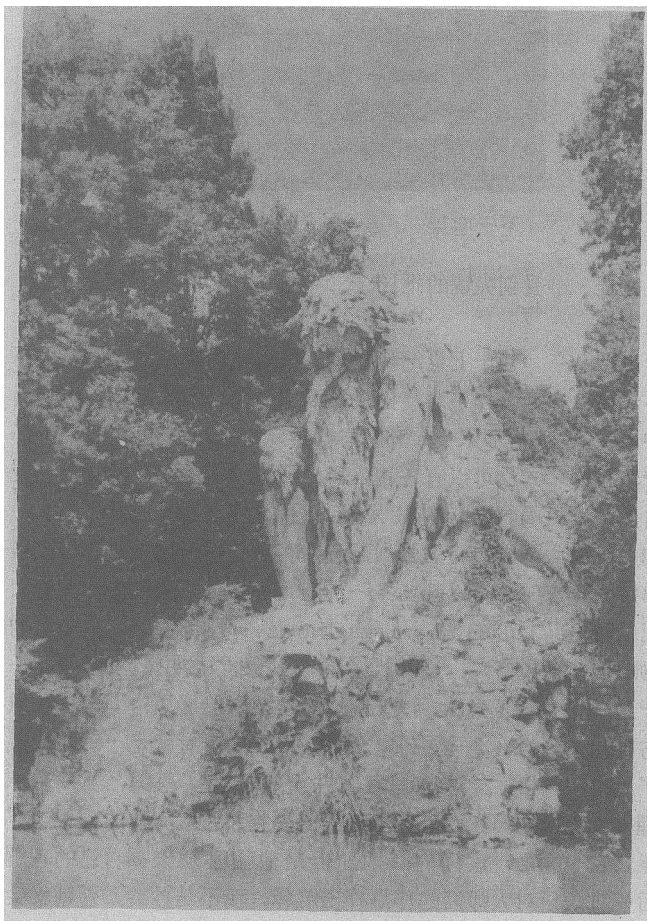


重蹈十六世纪米开朗基罗的效仿者的覆辙,产生“肌肉的弊病”,“呆板的形式”。很明显,既使是在画室的行话中——鲍尔迪努奇引用的词即源出于此——“样式”一词在当时也是创作上怠惰的同义词,只有带有一个限定性的形容词时才能表现肯定的意义。米利齐亚曾用“样式的”来指艺术上的虚伪,“样式主义者”成了对拉菲尔和米开朗基罗的模仿者的习惯称呼。一个术语从表现一个艺术范畴沦为一个贬意形容词的转变概括了文艺复兴艺术风格的演变过程。

在巴洛克时期,对以前的艺术进行了评论,从那时直至现代,“样式”一词一直带有贬意。兰齐(Lanzi)在1789年写道,“样式”标志着艺术已经堕落成为一种毫无生气的公式的重复。但是,他首次把“样式”作为一种独特的艺术潮流,确定

亚平宁

波洛尼亚



• 14 •

了它的起止年代:他认为文艺复兴艺术的黄金时代在1527年罗马遭劫后就完结了(此后这个首都的绘画日益衰落,最后成了样式主义画家们的世界)。类似的情形也发生在瓦萨里之后的佛罗伦萨;不过在威尼斯,样式主义者滥用伟大的色彩传统始于十七世纪的P·贾瓦尼(D. Giavane)。除此之外,兰齐还在他关于波洛尼亚画派(Bolognese School)论著的前言中写道,十六世纪的全盛时期产生了十分丰富而又详尽的艺术手法,因此“任何后来的人既使是自然的模仿者,也必须同时是最杰出的大师的模仿者,不论他愿意与否都得如此。”“模仿是使天才成名的唯一途径”,直到卡拉契兄弟——不是卡拉瓦乔,因为兰齐认为他是与主要潮流迥然不同的独立人物——发现一种新的方法,“画家据此可以区别地看待自然和艺术”,这种说法才被放弃。从此以后,样式主义虽然仍带有贬意,但却只用来指意大利美术的某个特定时期的风格。布克哈特(Jacob Burckhardt 1855)把这一时期的年代确定在从1530到1580的五十年内,他在追溯样式主义的起源时不仅提到了大师们在世所起的约束作用,还提到了行会制度的最终瓦解这样的社会因素。

十九世纪末,由于对新古典派唯理主义和浪漫主义的长期厌弃,人们开始重新评价巴洛克艺术,这使得对样式主义的评论也发生了转变。对巴洛克艺术的研究使得学者们开始在十六世纪艺术中寻找巴洛克艺术的前提和起源,这场探索开始于建筑艺术领域。在探索中,他们不仅清楚地看到了“古典风格”的形成,而且看到了其剧烈的变化。格里特(Cornelius Gurlitt, 1887)提出了“后期文艺复兴”(Late Renaissance)的说法,他说米开朗基罗和活跃在十六世纪末的一些建筑设计师们以独特的个人情趣战胜了被宗教改革派和反改革派视为根本的唯理主义,但是沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)在他的主要著作《文艺复兴与巴洛克》(1888)中反对格里特中间阶段的说法,他把导致巴洛克风格产生的演变起源追溯到文艺复兴“古典风格”的成熟期,并明确地指出这一变化早在1580年就有端倪了。格里特认为这一

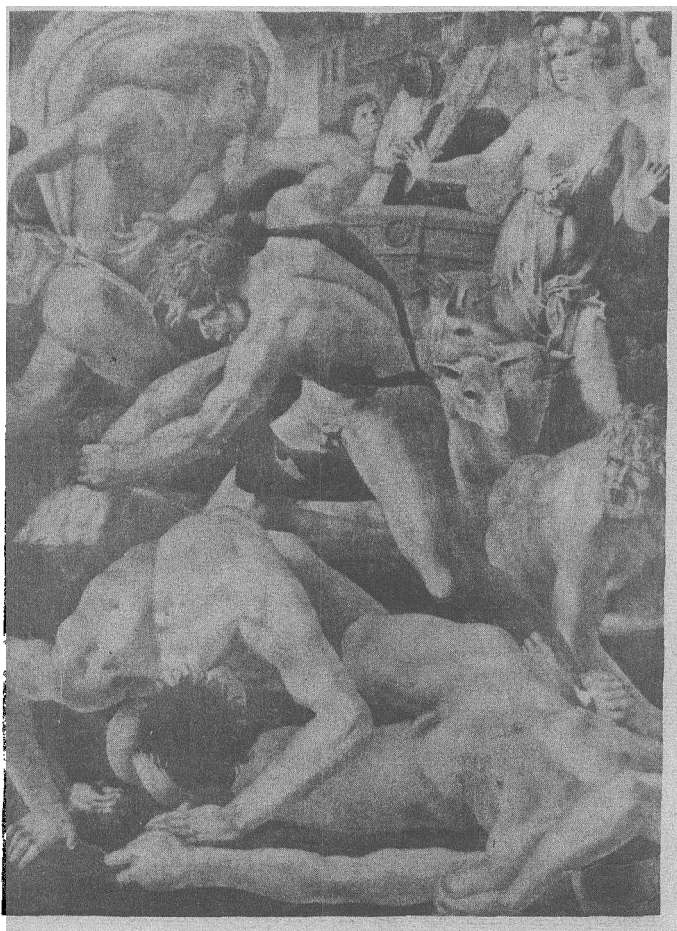
艺术上的转变是文化习俗和社会因素的结果，而沃尔夫林却用纯粹的术语说这是以拘束的、“雕塑的”形式向自由奔放的“绘画的”形式的转化，他后来在《美术史原理》中对这个概念做了充分的阐述。由此看来，文艺复兴和巴洛克风格代表了根本对立的两种美术潮流，它们虽然在艺术发展的年代上相邻，但却是互相排斥的，表现了古典和浪漫的永恒矛盾。这个短暂的“古典美术”时期始于达·芬奇，至拉斐尔达到了高潮，在这期间，以米开朗基罗为代表的具有独特个性的变化预示了巴洛克风格的兴起，尽管样式主义者们模仿米开朗基罗的风格，造出了必然要被抛弃的废物，（但这无碍大局）。列格尔（Alois Riegl）在1908年重申，在两个迥然不同的风格现象中必然有一个中间阶段，他认为，除了直接从米开朗基罗引出的到巴洛克的演变之外，还有一个建筑上的潮流。这是一种视觉色彩的风格，它源于拉斐尔用纯绘画性的方法来表现勃拉曼特（Donato Bramante）的建筑风格。勃拉曼特的建筑风格曾遍及罗马、威尼斯和整个意大利北部。塞利俄（Serio）的论文对这种潮流进行了理论阐述，其特征是注重外观的生动活泼，而不是象巴洛克那样注重结构上的创新。于是列格尔指明了这一古老的艺术时期的积极的发展特征，而以前的评论家们虽然承认这一时期，但却仅仅把它看作是一种明确的倒退。布斯（K.H. Busse）把列格尔的这一见解从建筑扩大到了绘画评论，他在此后几年里潜心研究西戈里（Lodovico Cigoli）风格的起源，发现文艺复兴透视学的转变——巴洛克自由奔放的绘画空间结构的根本条件——实际上产生于佛罗伦萨的样式主义。这是重新集中评论样式主义绘画的开端，样式主义从此被看作是一种变化的风格，一个解放性的变化；要使一个新的表现性的意志得到自由发展就必须打破文艺复兴的理念规范。在探索的过程中，格德施密特（F. Goldschmit）集中研究庞托尔摩、罗索和勃隆兹诺，论证了尽管他们的作品各具特性，但是都彻底地摆脱了透视法的桎梏。就象在米开朗基罗的作品中那样，空间感无论是作为主观的感

受还是理性的尺度，都只能通过人物来体现。

主观论在当代的艺术中通过表现主义的手法确立了自己的地位，在当时已经不仅左右着人们的艺术趣味，而且还支配着评论界的观点。评论的趋势越来越转向嫌弃和反对理性，文艺复兴的观念在这期间陷入了困境，这也是对布克哈特和穆恩茨（Eugene Muntz）在十九世纪把文艺复兴的观念奉为典范的反应。实际上，早在1903年贝兰森（Bernard Berenson）就发表了独到的见解，他虽然也总是把样式主义视为衰落，但是他注意到庞托尔摩对当时审美趣味的特殊魅力，而且还指出他的伟大价值在于艺术的独特个性。威斯巴赫（Werner Weisbach）清楚地意识到这些观点对于新的评论方向有着重要意义，1910年他在《论样式主义》一文中总结并发展了早期的一些观

摩西保护杰罗德的女儿们

罗索







巨人国的复没

罗马诺

胜利，在意义上不亚于艺术上反对十九世纪晚期对自然现实的依附而形成的反作用。从十七、十八世纪以来令人难以容忍的理念主义和理想主义的文化崇拜充斥了文艺复兴的观念，这时，以反作用的名义，对文艺复兴观念的批判逐渐

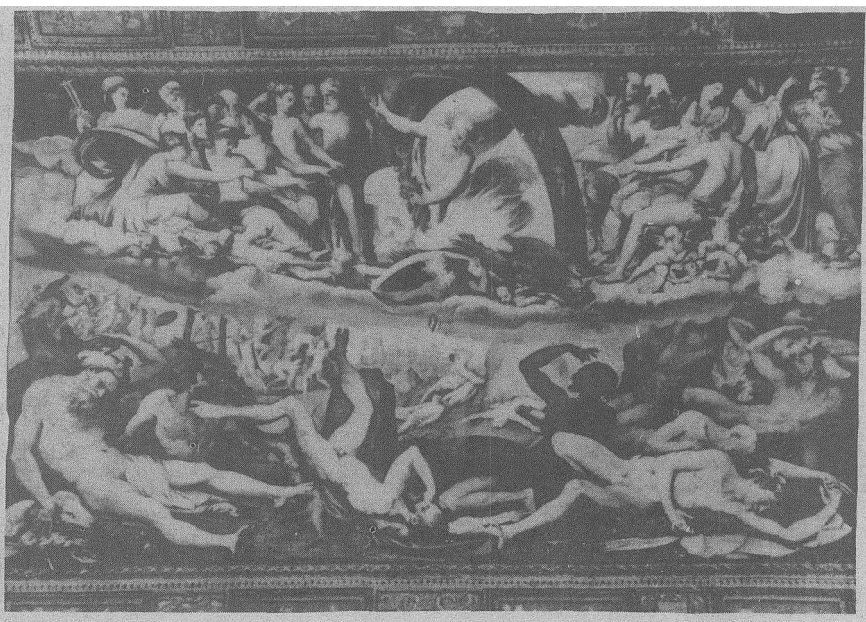
点，认为“样式主义”作为一种风格有其积极的意义，文艺复兴正是在这种风格中发展并告最终结束的。“样式主义的存在在于原来具有确切意义和表现价值的形体被照搬并且发展到了极端，从而显得矫柔造作、空虚颓废”。不过，这些形体虽然被抽掉了具体的含义，它们却有了一种抽象的美术价值。在对米开朗基罗雄浑风格的模仿或是从拉菲尔和柯列乔演变而来具有独创性的典雅思想形象中都体现了这种价值。巴尔米德热尼诺(Parmigianino)以一种创造性的风格独占地发展了这一理想形象。当时新的社会审美趣味与十五世纪布尔乔亚的趣味大不相同，崇尚的是优雅的举止，巴尔米德热尼诺的风格完全适合这种社会趣味(卡斯第戈里恩的《柯第吉安诺》就表现了这一点)。事实是：除了在巴罗克的发源地威尼斯以外，美术已经背弃了自然主义旺盛的源泉。另一个事实是，反对宗教改革的教会不需要这样的美术，因为它的人文主义的内容虽然没有中断，但却已经行将消亡，此后，它象表现主义一样，彻底脱离与自然真实性的一切联系，仅仅把自然的形体作为表现新的情感的手段。关于这一因素对于以前或当时美术所产生的影响，威斯巴赫均未加评论。

到第一次世界大战之后，重新修定以前历史的基础已经形成。巴洛克风格恢复了名誉，是评论上的

出现。文艺复兴美术失去多少赞誉，样式主义就得到多少赞誉，这就使新的评论有可能变为纯粹是争论性和主观武断的概括。1920年问世的福斯(Hermann Voss)的著作《罗马和佛罗伦萨文艺复兴晚期的绘画》要求评论家回过头去细心研究具体的资料。福斯本人一直埋头于巴洛克绘画，他反对沃尔夫林认为意大利十六世纪仅仅是一个预备阶段的观点。巴罗克的绘画风格是在意大利北部形成的，特别是在威尼斯，但只是由于与佛罗伦萨和罗马的复杂的形式演变有着联系，巴洛克才能够形成一个风格。福斯通过研究十六世纪绘画的众多流派——样式主义是其中之一，但不是唯一的流派——探寻了这一过程，提出美术和当时其它的艺术，如建筑和音乐并行发展，但互相之间没有因果关系。

福斯采用客观的观点，用各自独立的事实、人物和美术作品检验了纲要性的概括论断。其实，德伏拉克(Marx Dvorak)那直言不讳的主观论断与这一历史客观是一致的。德伏拉克把样式主义明确地作为一种独立的风格，他这种观点一直是后来评论中的决定性因素。1918年，德伏拉克做了题为《埃尔·格列柯与样式主义》的讲座，彻底贬斥了文艺复兴美术。限制文艺复兴发展的原因是对自然现实的屈从和依附，虽然也曾有人试图通过形式来使其理想化。米开朗基罗以气势磅礴的主观表现打破了这种限制，远远地超出了理念化的形式，以致

于他的许多晚期雕塑被认为是未加雕饰、不完美的作品。在他的影响下，丁托莱托得以改变了威尼斯画派在颜色上追求感官刺激的自然主义倾向，开创了光与色的自由对比和配置。埃尔·格列柯继承了他们的传统，出色地表现了情感征服理性这一信念，而且基于这一信念，他创作了《洛尤拉的复活》和《圣·特丽萨》。不过，格列柯之所以具有这种坚定不移的忠诚信念，是因为他体验到世俗世界里有着相同的倾向，即个性与理性程式的脱离，这种样式主义的特征在枫丹白露画派中也可以看到。



上帝猛挥巨人肩上的马蝇。

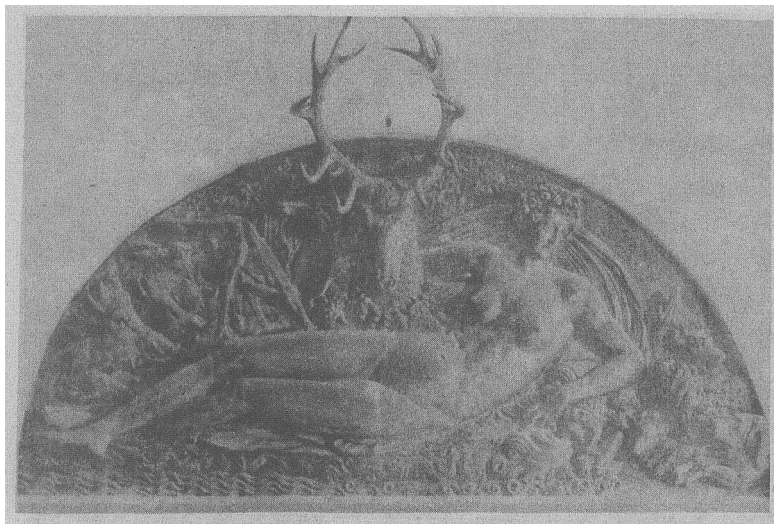
瓦 加

德伏拉克在《意大利美术史》中（这部著作是根据他1919到1920年的讲演稿编写的，在他去世后于1927年出版）更加充分地发展了他的观点。据说他的这篇著作使米开朗基罗晚年在巴里纳礼拜堂所作的绘画和以前一向被认为是毫无成就的模仿者，如伏尔泰拉等画家的作品重新获得评论界的好评。总而言之，德伏拉克比任何评论家都更清楚敏锐地看到了样式主义演变的积极方面。他在拉菲尔的学生们身上看到了气势雄伟的绘画性装饰的复兴和一种新的宗教绘画的产生。这些绘画在与文艺复兴的自然主义和理念主义完全对立的基础上加强了形象的戏剧性成分。空间中自由奔放的运动取代了静止的规则性，富有诗意的内容在“创新”中获得了解放。新的形式（情节性的绘画和理想化的风景画）创造出来了，素描、雕刻和书籍插图得到了繁荣发展。米开朗基罗《最后的审判》（1541）刚一完成就震惊了当时的美术界，人们把它看作是无穷无尽的源泉，认为它不仅提供了一整套解决形式上难题的方法，而且充分表现了对于那无形精神世界的理想化构想，在它的面前，一切肯定的理念都土崩瓦解了。

佛罗伦萨的画家庞托尔摩、罗索和勃隆兹诺最强烈地感觉到隐藏在盛期文艺复兴美术中的这种风格上的转变，而且正是由于对过去巨大的遗产进行批判的直接结果，决定了这种美术。第一代样式主义者在精神和形式上都有独创的特征。这些特征是：有着奇异的突然变化，达到了忍受极限，表现了极度痛苦的一种强烈的悲伤情调；在素描中对现实事物最富于表现力的轮廓线条的探索——当时在一种新的表现形式中已经单独采用了这种轮廓线条；在肖像画中力求超出对单独个人的描绘，而要表达一种特定的社会意识的精神实质。后来评论家们把这种对于过去的批判作为出发点，开始细微地区分新美学上这些令人惊愕的主观性成分——怪诞、凶残、阴郁、丑恶、荒谬——它们使现代的美术趣味感到无所适从。

德伏拉克绝对性的理论前提（即认为文艺复兴是绝对的自然主义，样式主义具有绝对的主观性）在以后的深入研究中成了很有用的假说，虽然它们后来经过了必要的修改，可是仍然具有一定的作用。这时已经排除了所有处于样式主义和最初的巴洛克风格之间的混乱，样式主义自己的特征已被确定，并且从此被作为独立的风格来研究。弗罗赫里胥-巴姆（Luise Frohlich-Bum, 1921）进一步确定了这几种风格的差别：在十六世纪，除了以米





枫丹白露的宁芙

切利尼

开朗基罗为代表的巴洛克倾向和以威尼斯为中心的印象主义倾向之外,巴尔米德热尼诺摒弃了一切,从纯粹美学观点出发,以理想化的美为基础,对文艺复兴旧有的资料进行了新的综合;从这种综合中产生了一种富有生气的风格流派。在许多雕塑和绘画作品中都可以看到这种风格,这些艺术家们包括佛罗伦萨画派的切利尼、阿曼那提、杰姆波洛尼亚、威尼斯画派的维托利亚,以及阿尔卑斯山北部杰姆波洛尼亚的追随者阿·德福利斯。样式主义因此扩展到各个艺术领域。帕诺夫斯基(Elwin Panofsky)详尽地发展了格里特和列格尔的设想,努力寻求一种完全样式主义而不是初期巴罗克的建筑风格,这种风格充分利用了古典风格形式上的全部精华。米切爾斯基(E. Michalski, 1933)系统地发展了这一观点,他在论文中提出,建筑上的样式主义打破了文艺复兴的静止平衡,这是体面和支撑体关系的反常倒置而形成的,这种现象一向被认为在古典主义代表人物的作品中可以清楚看到的,这些建筑师有彼鲁齐、维尼奥拉、帕拉第奥、阿利西,还有阿尔卑斯山北部的德福利斯、达赛索和F·德弗连特。

样式主义到这时已经进入了三门美术的行列,一些学者试图赋予它正宗美术的标记。为了把样式主义的地位从一个历史现象提高到非历史性的概念范畴,使之成为沃尔夫林所提出的两种相对立的风格之间的必要中介。荷纳(Margarette Hornel, 1924)指出,十六世纪意大利美术的发展与希腊雕

刻从菲底亚斯到波利克里特的发展过程有着众多的相似之处。帕诺夫斯基试图通过分析佐卡里(Federico Zuccari, 1607)的论文《雕塑、绘画和建筑的概念》,为这种新风格奠定一个基本的哲学基础;他提出样式主义的主观方法是文艺复兴的哲学前提。产生样式主义的“概念”不再是源于理性和自然,而是具有一种神秘的性质,是新柏拉图主义的复兴,它与反宗教改革的教会思想是一致的。根据这种思想,美术的表现力应归于神的恩赐。这样就在历史上确定样式主义表

现了一种独立的思潮。彼夫斯纳(Nikolaus Peusner 1925)和威斯巴赫认为巴洛克是反宗教改革的风格,而彼夫斯纳却认为事实恰恰相反,他坚持说宗教改革运动的目的与样式主义的目的完全一致。他对许多横遭否定的艺术特点给予了肯定的评价,这些特点在当时仍然被认为是理性主义文艺复兴所不齿的中世纪和哥特式因素,他甚至对反宗教改革中教会个性的禁锢和压抑也给予肯定,认为这种禁锢恰恰激发和促进了艺术的主观性。

1914年,弗里特兰德(Walter Friedlander)在题为《论1520年意大利样式主义的反古典主义风格》的讲座中为样式主义下了清楚的结论,即一种反古典主义的风格。这是继以前评论所出现的一个必然阶段。更重要的是,弗里特兰德首次确定了样式主义的发源地。他认为样式主义不是起源于罗马,不是对拉菲尔或米开朗基罗的发展或否定;而是起源于佛罗伦萨,庞托尔摩和罗索出人意外地否定他们的老师巴托罗缪(Fra Bartolommeo)和萨尔托(Andred del Sarto)的美术,打破了昔日的大师们那固定的比例法则,创造了非理性的自由的韵律节奏。这些革新者产生了巨大的影响,以致于触动了米开朗基罗,因此米开朗基罗也加入了他们的行列。但要指出的是,他不是这一样式主义潮流的创始人而仅仅是个参与者。大约在1523年,罗索把这种新风格带到罗马,从而对巴尔米德热尼诺在罗马的发展产生了决定性的影响,而且,通过巴尔米德热尼诺,还通过他本人后来在枫丹白露的作

品,对以后欧洲的美术史产生了很大影响。

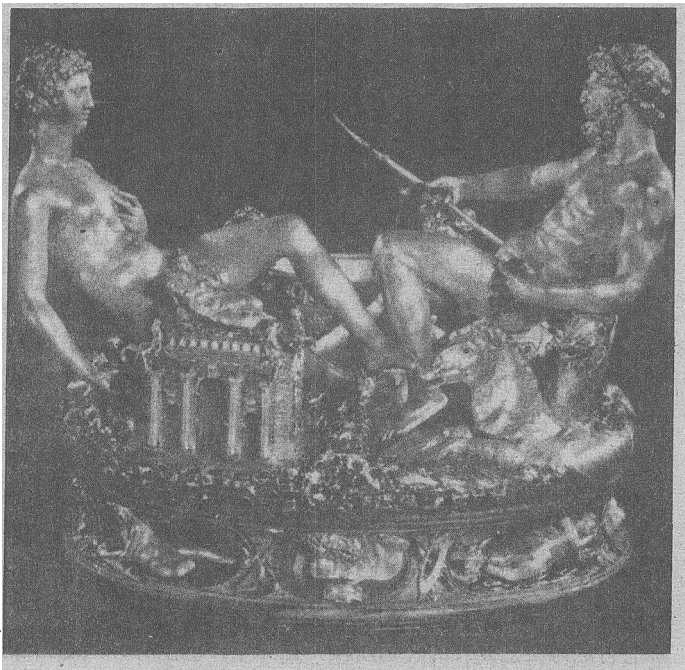
十九世纪末和本世纪初的三十年里,德国评论界始终坚持把样式主义看作是一种反古典主义的潮流,这种观点彻底改变了人们对十六世纪意大利美术和整个文艺复兴现象的看法。人们不再认为文艺复兴的生命力在于它以庄严的形式提供了对自然的深切了解,而在于它的解放作用和表现了更加非理性、更加主观的冲动。虽然人文主义曾经把一种理性的秩序强加在自然界的不可知的力量之上,但人们认为它的胜利不过是昙花一现;如果以样式主义形式出现的哥特式复兴标志了刚刚达到的古典主义高峰,那么人文主义与哥特式的最初的斗争好象只能以人文主义的胜利告终。越来越多的评论把样式主义视为哥特主义的再次兴起;哥特主义是西方美术中生动活泼的日尔曼式因素,人们认为它与形式化的地中海理性主义处于永恒的对峙之中。韦舍考尔特(H. Weschel-Kauert)把十五世纪末期和十六世纪初期绘画中再次出现的哥特主义和意大利的样式主义同等看待,他设想阿尔道夫·格吕内瓦尔德、巴尔东·格林和布留的作品与丢勒的古典名作多少构成一种对立面。从这一观点出发,安塔尔(Frederick Antal, 1948)在对整个意大利文艺复兴的综合性概述中说,在人文主义的诞生之地佛罗伦萨与哥特主义的矛盾冲突始终悬而未决,并且最终激化发展,出现了十六世纪初期对古典主义的反叛。这种反古典主义潮流比巴尔米德热尼诺和枫丹白露画派的唯美主义更为深刻地影响了意大利和国际上的样式主义的特性。韦斯(Georg Weise)在这些相同的论断基础上进行了孜孜不倦的研究,以现象学的方法鉴定了意大利文艺复兴美术中一切潜在的哥特主义因素。通过这些探索和研究,把样式主义作为一种风格的概念成了无可辩驳的历史发现。霍夫曼(Hans Hoffmann, 1938)在他所著的《盛期文艺复兴、样式主义和前期巴洛克》中论及了这一概念在历史进程中的具体位置,他认为形成样式主义风格的思想可以和形成盛期文艺复兴和早期巴洛克风格的思想相提并论。

1920至1930的十年中,意大利评论家

也对样式主义的问题产生了兴趣,不过他们并不注重系统的考察,而是把永恒不变的基本前提——艺术作品中活的个性——作为标准来检验德国评论家的概念结构。从这一点和艺术家的个性出发,就有可能重新建立历史结构的统一延续性,而不是仅仅主观武断地论证以前的概念。后来的一些德国作家(如,F·克利伯姆和U·米德多夫)和更晚一些的美国学者在著作中都提到了有必要把这个新建立的风格范畴纳入历史。在意大利,朗齐(Roberto Longhi)写下了极为重要的著作。虽然他表面上只限于研究单独的美术家和单独的美术作品,但是他做出的结论却适用于整个样式主义。早在1926年,通过对贝尼尼的一件雕塑作品的研究使他总结出抽象的样式主义的色彩和强健的巴罗克绘画性之间的微妙差别,而对奥尔西(Lelio Orsi)一件作品的鉴定使他对样式主义美学作出了最明确透彻的定义,即:表现了“文艺复兴的文化……逐渐变得更加浪漫化,但却丝毫不想抛弃十六世纪的科学和古代历史遗产,相反地却喜爱它们,并且象用借来的华丽服饰那样用它们来装扮自己。”此后(1927),为了确定奥尔良美术馆藏的传为委拉斯贵支的作品《圣·托马斯》,朗齐研究了后期佛罗伦萨画派的作品,更为重要的是,研究了伦巴底样式主义画家,

盐 罐

切 利 尼





从而对盛行于西班牙的一种“偏爱事物视觉表象的自然主义风格”的存世作品——这些作品为接受委拉斯贵支新美术的艺术基础的卡拉瓦乔的自然主义开辟了道路——做出了完整的历史纲领性的论述。而且,正是由于朗齐重新评论了贝鲁盖特(Alonso Berruguete)的著作(1953),才使得人们清楚地了解到具有十六世纪初期佛罗伦萨环境特征的各种风格因素的所有相互作用(庞托尔摩和罗索都是在当时的环境中得到了发展)。

从三十年代以来,意大利评论界也同样地把对样式主义的关注集中到了对单独的美术家的重新评价上。与此同时,文杜里(Adolfo Venturi)撰写的意大利美术史也论及了十六世纪。书中列举了大量的材料,发表了许多富有见地的评论,而且毫无概念上的偏见。四十年代也有一系列论文对样式主义进行了历史性的评论。比彻鲁齐的《论十六世纪雕塑和建筑》、《论托斯卡尼的样式主义画家》;格拉齐阿尼的《论巴托多缪·赛西》;伯利甘提的《以对样式主义进行概括性研究的方式论派·第巴尔德》。

经常有人婉转地提出,应该把样式主义和模棱两可而且不道德的内容同等看待,阿坎吉里(Francesco Arcangeli)对此提出了异议,他认为这种内容只有通过样式主义和文艺复兴所留下的形式传统的相互作用才能表达,因此样式主义并不是一个具有本身表现目标的完整统一的美术潮流,而是一种不调和的矛盾变化的表现。对样式主义的概念进行这种“现实主义的”修正具有双重意义。首先,如果把一切被称为“样式主义”的事物都看作是样式主义的,那么样式主义就几乎包括了整个十六世纪,从而产生了一个问题:即是否能够理所当然把样式主义称作一个独立的美术潮流。其次,评论界把样式主义说成是吸收荒诞、夸大以及反常病态等等有害因素而形成的美术,从而使人对这整个美术流派的道德的、以至美术的价值产生了怀疑。

1940年,在佛罗伦萨的“十六世纪托斯卡尼展览会”上,沙尔米(Mario Salmi)指出,从根本带上就带有嘲讽含义的“样式主义”一词含糊不清,他建议历史地看待“样式主义”这一潮流,重新把它定为文艺复兴的晚期阶段。1950年,巴罗齐

(P·Barocchi)提出了一个问题:这个范畴是否适用于具有伟大独创性的美术家,例如对罗索这样的画家就很难冠以颓废的恶名,这又把许多风马牛不相及的现象——其不同就象是对正统学院主义的叛离和对正统学院主义的津津乐道——错误地混为一谈。朗齐比其他人更敏锐地观察到即使在罗索的作品中也存在着一种含混、内向、虚假的特点,并以此为根据,对巴罗齐的笼统说法提出了异议,但是在后来对这个问题的讨论中,一直有人持有并且几乎明确地发表与巴罗齐相似的观点。

样式主义道德上的暧昧日益使评论家们感到困惑。阿尔甘(G·C·Argan,1941)发现,“曾经把十五世纪的想象限制在现实范围之中的道德明确性在十六世纪样式主义已经彻底崩溃”,在逼真的形似中回避关于真实的问题,在反宗教改革宣扬的道义中回避了道德的义务。法梭拉(G·Nicco Fasola,1947)更进了一步,她不仅否定了样式主义,而且否定了整个意大利文艺复兴,她认为,文艺复兴的理性主义扼杀了意大利文化的天然创造性,然而宗教改革却使阿尔卑斯山北部的文明获得复兴。意识到这一文化弊病的美术家也许会象庞托尔摩那样,进行一番痛苦而徒劳的反抗,没有意识到这点的美术家则醉心于追求精湛的技艺和独特的形象,流连于变态、恐怖的危险游戏,却从来没有打破有害的唯理主义的恶性循环——而这种恶性循环一直就是“拉丁化的灾祸。”只有十六世纪意大利建筑没有遭到这种措词激烈的批判,因为在建筑上功用的必要性阻止了抽象理念化的发展。法梭拉认为,以前的作家们过分注意样式主义的形式,而忽略了对艺术表现中所包含的思想倾向的调查研究,而这种调查是做出正确历史结论的必要手段。巴底斯蒂(Eugenio Battisti)的附言在某些方面表示了相同的观点,他完全赞同把样式主义看作是对文艺复兴古典主义的反叛,但是认为它缺乏充分的道德基础,因为样式主义与它反对的对象相似,它本身也来源于理念,而不是来源于一种新道德和宗教感受。由此看来,样式主义是一次失败的叛反,甚至当时那个精神贫乏的社会也不支持它,出于根深蒂固的保守意识排斥它。而且反宗教改革的教会也完全不支持样式主义,还对样式主义美术表现上的极端大加挞伐。在社会上,豪赛(Arnold Hauser)对

样式主义和盛期文艺复兴都进行了批判,认为二者代表了豪华奢侈和虚伪诡诈的新封建阶级。

不过,无论把样式主义作为一种风格范畴,还是作为一个历史现象而横加贬斥的观点都不是当今评论界的普遍看法。朗齐在他的著作中表达了这一观点:不应该再把样式主义看作是有意反对十六世纪风格主流的一种有纲领的潮流,而应该抛弃当代对于这一术语的曲解,抛弃这种片面的而且不公平的论点,从而恢复自瓦萨里以来一直用于历史著作中的观点,即把“样式”看作十六世纪本身的风格。“那些从幼年就孜孜不倦地模写维琪奥宫中达·芬奇和米开朗基罗那两幅画稿的佛罗伦萨画家们”比如十五世纪最后一代佛罗伦萨画家象波拉尤奥洛那样,同样表现自然和古典的人文主义,以奔放不羁,变幻无常的气质,以高度的独创性表现了“样式”。正是“样式”表现手法的自由奔放使它获得了勃勃的生机和一种真实生动感受的基础,即使是在最大胆、最怪诞的想象中——在这种道德危机,在导致了新美术诞生的不满足中——也有着这种感受。二十世纪初期的思想运动为了给表现主义和超现实主义绘画极端寻找根据,任意把适合其需要的历史片断和十六世纪的历史割裂开来,把样式主义变态和畸形的风格这一方面现成的神话强加在这些历史片断之上。后来的评论家们反对这种权宜概念论的形式,坚持依靠仔细研究各个美术家和美术作品对历史做出了合乎本意的修正。

1960年林赛国立美术学院召开了题为《样式主义、巴洛克和罗可可:概念与名称》的会议,针对这三种风格在文学、音乐和美术中的体现,详细深入地研究了当时历史评论的情况,强调修正这些历史概念仍然是一个急迫的学术问题。韦斯和沙尔米的两篇关于美术中样式主义的重要论文,重新分析了现代评论的两种不同意见。韦斯不再认为样式主义中具有“与美术史的其他伟大时代不相同的新风格”,而认为样式主义是“与古典化特征的持续发展为伍的当时风格的渐次变化”,因此成了“盛期文艺复兴和新巴洛克综合体的形成之间的显著不同和过渡时期的特征。”沙尔米坚决反对用这个名称。他坚持说,样式主义最多只能是描述古典与反古典的永恒矛盾的一个术语的限定说明。在论及样式主义和巴

罗克的界限时,沙尔米告诫说,美术作品的个别现象必然总是压倒普遍现象。莱蒙蒂(Raimondi)的一篇论文从文学角度讨论了这一问题。他承认样式主义是必要的欧洲的风格范畴,其目的是改变把压倒文艺复兴伟大传统的巨大风格变化看作堕落颓废的传统论调,但是他又指出库丢斯(L·Curtius)著作中所用的说法实际上否定了美术评论的结果,因为库丢斯把这一明确的历史潮流变成了与非自然的风格巧合的现象,一种与所有时代的古典主义相辅相成的现象。面对着抽象地否定样式主义概念的情况,莱蒙蒂也提倡“回到历史中去”。

于是在1925年前后似乎已经明确结束的一场讨论又重新开始了。现代的学者们开始意识到这个问题从一开始就没有彻底搞清楚。把样式主义作为一种风格是出于为巴洛克艺术提供一种演变过程的需要——十九世纪晚期的评论曾把巴洛克解释为与文艺复兴古典主义对立的一种浪漫主义倾向,无论把样式主义看作是理念形式准则对立的主观情感的解放,或是看作与人文主义对立的哥特式的东山再起,还是看作(也许是模糊,但却真实存在的)冲动的具体表现——这种表现在美术中反映了人为的形式上的理想主义,但却是文艺复兴中虚伪的道德一统论所禁止的。总之,样式主义作为风格的这一概念从一开始就引起了众多截然相反的看法。但是对这种持续的矛盾,当时只是在一种说法上做了分析研究,而另一种说法在一种正统风格绝对完美的概念中一直固定不变。这种正统风格一直被忠实于自然的前提和古典美术的美学原则所束缚,而十七世纪的古典主义和十八世纪的新古典主义正是根据这些美学原则确立了这一正统风格的地位。只有和盛期文艺复兴的这种详尽分析进行比较,并排除后来的任何美术衍变,才能使一切引起麻烦的偏执和反叛——这些偏执和反叛几乎象征式地一直是样式主义的负担——保持确实性。令人惊讶的是,美术史学家们似乎从来没有意识到这种陈旧的思想意识结构早已受到了哲学探索的猛烈抨击;卡西列尔(Ernst Cassirer)早在1906年,后来又在他的重要论著《文艺复兴哲学中的个人和宇宙》(1927)中,重新提出了要通过对存世的美术作品进行系统的研究,而不是通过神学家和哲学家们的推测求认识形式的原则问题,从而把对文艺复兴美术



的认识提到了一个新的基础上。通过透视学,美术家把他的创造、对自然的描述以及后来对自然的“模仿”都建立在数学比例的绝对理性之上,从而确定了美术的“形式”与自然中本来的“必然”的一致性。不过,透视学理论的发展却带来了不确定比例关系的复杂问题,结果,空间可测性的概念演化为空间是“自由和理念的安排作用”,这为运动理论开辟了道路,在文艺复兴末期从这种理论中产生了伽利略的新科学。美术,现代科学的旗手,在自然的所有方面所探索的基本“形式”不是静止不变的事物,而是永恒的变化过程的运动原则。由此而产生的内在力量的对峙充分地体现在新的美术形象中,无论这些形象的人物构成是人文主义的还是哥特式的,都是如此。而且这种对峙还促成产生了相对力量互相抵销的均衡。文艺复兴时期的评论家在达·芬奇绘画的明暗对照中,在米开朗基罗的极度夸张的造型中,在拉菲尔和威尼斯画家们的光色对比的配置中都已经看到了这种均衡。

这种美术的形式基础即是形式本身,不过,在它的理论——表现达·芬奇称为“生命之源”的运动——中并不要求用非理性和主观的对抗去启开通往最大胆的实验道路。它可以冒最大的风险,但是却不会陷入含糊不清的形式——否定一切表现力的泥淖。

在当时,焦虑、极度的苦恼、痛苦的疑惑,企

图逃脱象十六世纪这样一个复杂的思想发展时代的渴望,这一切使得人们不知所措;占主导的形式悄无声息地让位于这些表现,它本身能够包容这一切意向。朗齐清楚地看到了这一点。

对样式主义的研究使人们认识到必须更加深入地分析文艺复兴这一概念。人们已经着手进行分析,并且从透视法开始,用新的方法来分析研究文艺复兴的一些最基本的问题。学者们抛弃了过去的许多毫无价值的解释,切实地开始探讨十六世纪的“古典风格”,对这一问题的分析研究曾经因为沃尔夫林那富有影响但现在看来不恰当的论断而一度中止。可以看到,一些敏感的研究样式主义美学的学者已经把注意力转向了这一问题。韦斯在人文主义的“英雄理想”中寻找论据,在1950年曾发表很有价值的关于巴尔米德热尼诺论文的弗里伯格(Sidney Freedberg)经过研究达·芬奇、米开朗基罗、拉菲尔等人的复杂思想逻辑,探寻了古典风格的发展,并且断言说这一发展是理解庞托尔摩和罗索的首要原则。虽然人们仍然认为样式主义与盛期文艺复兴有着本质的不同,但是已经能够更有条理地了解它们之间的关系,从而能够充分地评判十六世纪风格发展的历史价值。

译自意大利 1972 年出版的《世界美术百科全书》,第九卷,标题为译者所加。

## 彩页《去见大卫王的拔示巴》说明

这是一个圣经故事。

大卫战胜了非利士人歌利亚之后,因他英勇善战,被拥戴为以色列王。歌舞升平之中,他逐渐耽于酒色。据《旧约·撒母耳记下》载:一日他午睡起床,到平台散步,见赫人乌利亚的妻子拔示巴正在沐浴。大卫慕其美貌,派人接进宫来,占有了她并使怀了孕。大卫还遣军令使乌利亚战死疆场,自己则娶了拔示巴为妻。上帝怒其行为不端,降罪于他们的孩子,使之病重致死。他们的第二个儿子,就是后来继承大卫王位的所罗门。

画家萨尔维提(Francesco Salviati 1510—1563)是佛罗伦萨样式主义的代表之一。他师从萨尔托,是瓦萨里的密友。他的这幅画,突破时空将情节作了连续安排。借助女主人公含羞的体态与画面空间的曲折回旋,着力渲染了拔示巴虽被大卫王热恋,却又不忍离开丈夫,频频顾盼的复杂心情。

画面主要是拔示巴的三段进程:左下方,她目送着丈夫出征,中景是她跨步踏上旋梯,上方她驻足远眺,全身几乎呈剪影状。最后是城堡内的幽会。整幅作品显示出画家精致的装饰趣味与处理宏大构图技巧的高度统一。

(维)