

西方风景绘画艺术风格的形式特征及约束机制

魏骏瑶

内容提要 通过分析西方风景画艺术风格特征及理论界定的基础,提出鉴赏的主观性、标准的易变性、审美的直观性影响着对风格特征判断,指出形式稳定、场景独特、情感生动构成了风景画艺术风格定型的重要内涵。通过比较风格的内、外约束机制作用机理,提出内在约束是对艺术风格的一种柔性的约束,具有潜移默化的渐进式特征,并探讨了艺术家的技法形式、审美意识和趣味倾向等对风格定型的影响,分析了三个因素之间的关系以及在艺术风格初创期、定型期和更替期三阶段的作用,给出了传承式、突破式和嫁接式三种风格超越的路径选择。

关键词 西方风景画 苏珊·朗格 贡布里希 巴洛克式绘画 巴比松现实主义

魏骏瑶,南京师范大学美术学院博士研究生 210023

一、艺术风格特征及形式判断

艺术风格、流派及思潮是研究绘画艺术的重要内容。艺术风格具有个体属性,是对艺术家创作特征的总体评价;艺术流派具有群体属性,是指一群具有相似的审美倾向、创作方法和风格的团体;而艺术思潮则更多地具有形而上的特点,是从哲学、社会学、美学、文学等层面对艺术的思考,以及由此引发的艺术创作审美取向等。在三者的关系中,艺术风格具有特别重要的作用,它虽然主要是个体行为的表现,但是对于艺术流派和艺术思潮的形成具有决定性的影响。纵观西方美术发展史,艺术流派和思潮层出不穷,从古希腊古典美到文艺复兴的人文主义,从巴洛克式绘画流派到新古典主义和巴比松现实主义,从印象派再到现代主义,每一个艺术流派都向世界展现了辉煌的艺术成就及卓越的艺术思想。在每个流派和思想运动的背后都能看到相应的艺术风格变迁规律,同时也会发现在风格演变中艺术大师发挥了不可替代的作用。正是这些伟大的艺术家及其风格推动了艺术流派的兴起,奠定了美术创作的思想基础,达·芬奇、鲁本斯、伦勃朗、德拉克洛瓦、柯罗、莫奈、毕加索等等,都以他们独特的作品、思想及风格特征流传后世。

随着十七世纪绘画种类不断完善,风景画(Landscape)完全摆脱了对人物画的依附而独立成科,

而且地位也不断提升。十七世纪欧洲学院派美术理论把绘画分成七个等级,其中风景画列为第六等,仅比静物画(Still Life)高一个等级^[1]。到了十八世纪,法国《百科全书》的编写者狄德罗(Denis Diderot, 1713—1784)对风景画给予了极高的重视,认为:“历史画的地位最高,其次是风景画、肖像画、最后是静物画”^[2],从而把风景画的地位大幅度提高了。到了十九世纪,风景画的地位和影响进一步提升,风景画艺术家的风格特征成为判断风景作品档次的重要标准,艺术家的群体组织程度也得到加强。研究风景画艺术家的个体、群体特征以及审美思想,都离不开对风格问题的研究。总体上看,艺术风格的成因是多方面,包括艺术家独特的个性气质、艺术修养、审美倾向、社会环境及时代影响等,这种多因素的交织作用导致对一般艺术风格理论,包括风景画风格特征的研究一直具有多样化的特点,对风格的理解和表达也形成了众多的观念。

苏格拉底认为:“绘画的任务是表现活生生的人的精神与他们最内在的东西。”^[3]他把绘画的要义定位在表达精神和情感层面,这与我国古代画论所倡导的画如其人、书如其人的提法有一定的相似之处。柏拉图则认为“真正的快感来自所谓美的颜色、美的形式”^[4],将绘画等艺术创作的实质归于对形式等本体因素的追求,从而开启了形式主义美术的先河,艺术家的形式风格特征就成为艺术水准高低的衡量标准。巴尔扎克说:“描述情感,表现色彩、光、中间色与浓淡色度,真实地传达某个明确的场面、海洋或景色、人或纪念碑——这就是画家的任务。”^[5]很显然,这里提到的光色变化和场景等概念,明确地强调了形式因素对风景画创作的重要作用,把风格与形式因素相联系。法国画家柯罗认为,风景画应面向自然,对景写生:“表现大自然,要简练,要符合你亲自的感受,要完全摆脱古代或当代大师们已有的一切成法。只有这样,你才能打动观众。”^[6]柯罗的论述,指明了艺术创作的基本法则,抽提自然界中形式因素,大胆创新,才能形成自身独特的艺术风格,为社会所接受。尽管对绘画艺术风格的分析是多方面的,但是19世纪以后,艺术分析理论的系统性逐渐增强。丹纳(Hippolyte Adolphe Taine, 1828—1893)在《艺术哲学》一书中提出“艺术品产生受种族、时代、环境等影响至关重要”^[7]。美国当代著名的艺术理论家夏皮罗(Meyer Schapiro, 1904—1996)指出:“对一种风格的描述是指艺术的以下三个方面,形式要素或母题、形式关系和品质(包括一种整体性的品质,我们不妨称之为‘表现’或‘表情’)。”^[8]而且,夏皮罗在对风格的定义中,还突破了个体的概念,把风格引向了个体及团体中的恒常形式,从考古学家、艺术史家、文化史家、批评家、历史哲学家等角度探讨了风格研究的侧重点。这些理论成果对风景画的研究和创作具有重要的引导作用。本文着重从决定绘画风格的主体因素入手,研究风格的形式特征及评判标准。

风景画的创作是建立在对自然景象的形式概括和综合的基础之上,其色彩、构图、比例关系等本体要素对作品具有决定性的影响,创作方法对艺术家风格也会产生很大的影响。由于艺术创作活动更多地来自感性经验,而非理性判断,因此,艺术界对风格的判断并没有统一的标准及评价体系,既有从艺术史、文化角度去研究,也有从哲学价值判断角度去研究,究其原因也是多方面的。首先,人们对

[1]章华:《西方艺术鉴赏》(英文版),北京师范大学出版社2014年版,第10-13页。

[2]陈平:《西方美术史学史》,〔杭州〕中国美术学院出版社2008年版,第64页。

[3]杨身源编著:《西方画论辑要》,〔南京〕江苏美术出版社2015年版,第33页。

[4]柏拉图:《文艺对话集》,朱光潜译,〔北京〕人民文学出版社1980年版,第298页。

[5]《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(二),程代熙译,〔北京〕中国社会科学出版社1981年版,第106页。

[6]柯罗:《艺术家·人》,张荣生译,〔北京〕人民美术出版社1983年版,第82页。

[7]〔法〕丹纳:《艺术哲学》,彭笑远译,北京出版社2012年版,第12-18页。

[8]〔美〕迈耶·夏皮罗:《艺术的理论与哲学——风格、艺术家和社会》,沈语冰、王玉冬译,〔南京〕江苏凤凰美术出版社2016年版,第53页。

风格特征的认识,对艺术作品的鉴赏带有主观性。在一定的意义上讲,所谓风格的划分往往是人为定出来的。如,美术史总体上认为,文艺复兴时期的绘画是线描性风格,但是,如果对意大利不同地区的绘画形式分类进行研究,就会发现罗马地区绘画属于明显的线描风格,而威尼斯绘画却带有典型的图绘风格。实际上,如果观察具体的风景画作品,也会发现有些线描性的作品也夹杂着图绘风格,图绘性的作品中也带有线描的特征,即使达·芬奇以线描为主的作品中,也能找出图绘风格的痕迹,如《最后的晚餐》壁画,不论在设色和构图上,带有线描和图绘性综合特点。此外,由于艺术评论家对作品的评价往往具有按照既有风格模式来评判作品的偏好,虽然按照鉴赏者的视角看,一些作品的风格已经发生了变化,但是评论家对风格的既有界定依然左右着鉴赏的审美取向,产生了对风格特征的误判或评价差异,由此产生对新的风格形式的定义滞后现象。

其次,风格判断标准呈现易变性。贡布里希(E. H. Gombrich, 1909—2001)曾指出:“对于个别的艺术品进行讨论,绝不会有充足的而且定义完善的术语可以使用。……风格的观念被证明不足以遏止相对主义的潮流。”^[1]笔者认为,贡布里希在此承认了风格的界定只是相对的,只能在比较中看到风格的变化。黑格尔以进化的观念考察美术史,他认为:“风格以某种特定的图式发展着,可以用追溯的眼光来理解这种图式。”^[2]黑格尔的观点既肯定风格的变化性,又指出了艺术风格的历史传承性,被贡布里希称之为“美术史之父”,他提出的美术史发展象征、古典和浪漫三阶段的论断,至今仍深刻地影响着艺术研究及创作。19世纪浪漫主义美术兴起之后,法国相继出现了巴比松画派、印象主义画派等美术流派,以其贴近自然的现实主义手法展示了独特的艺术风格。这种新的绘画风格一方面表现了不断创新的特点,正由古典走向浪漫;另一方面由于具体作品风格往往呈现的是与以往的作品藕断丝连式的联系,是传承式的创新,给新的风格形式的界定带来一定的难度。例如,同是巴比松风格的绘画作品,人们仍然可以看出卢梭的作品、特洛容的作品和柯罗的作品存在显著的差异。仅从光的表现上看,卢梭的风景画往往表现出逆光的参天大树景色,特洛容的作品中光线明快、对比强烈,而柯罗的风景画往往以朦胧的色调营造浓厚的情感气氛。

最后,人们审美倾向的直观性也影响风格判断。实际上,最能吸引观众或鉴赏家的首先是作品形式因素,如技法、色彩、构图等元素。从个别作品分析其美学价值是一种公认的简单易行的方法,但是,艺术理论的研究往往更加重视哲学、文化、宗教等形而上的概念,而直观的形式感受往往不作为风格评判的理论尺度,这进一步导致风格判断的多样化。此外,观者的趣味也是难以把握的。有时,给某一时期的众多作品冠以某某风格的称谓,并不能引起共鸣,而风格的判断又是人们把握艺术作品的重要概念,因此,需要对风格,特别是风景画的风格判断标准进行不断探讨。

笔者以为,评价一种形式风格是否定型可以从三个方面来衡量,即形式因素的稳定性、主题场景的独特性和情感表达的生动性。(1)形式因素的稳定性。本体(形式)因素是风景画风格最重要的决定因素,三个因素(维度),即构图、色彩和线条,基本决定了技法形式层面的稳定性。构图总体需要强调变化统一,不同的艺术家表现出完全不同的构图特征。巴比松画家卢梭的构图常让高大树木居于画的中央,再配上一马平川的大草原,如其作品《橡树》。柯罗的构图常表现出透过树丛观看风景的特征,且以人物形象点缀其间。正是这种独特的构图形式奠定了一个艺术家稳定的技法基础,这也是判断画家个人风格的重要依据。色彩的运用和表达方式也是最能体现风格特征的形式因素。马奈用色往往是以较暗的背景色来衬托前景人物的光鲜;莫奈的画面又常在暖色调中极力表现细微的变化。

[1][英]E.H·贡布里希:《理想与偶像——价值在历史和艺术中的地位》,范景中、曹意强、周书田译,上海人民美术出版社1997年版,第245页。

[2]陈平:《西方美术史学史》,(杭州)中国美术学院出版社2008年版,第75页。

线条在很大程度上决定着画家的技艺水平和精神气质。18世纪英国著名画家荷加斯对线条的应用有独特的见解,曾出版专著《美的分析》,认为“波浪线是最美的线”。无论是欣赏达·芬奇的线条、拉斐尔的线条,抑或是马蒂斯的线条,人们能从中体会到强烈的个性风格特征,特别是马蒂斯的绘画作品,粗犷灵动的线条与大面积的单色块应用,引导绘画走向现代主义之路。构图、色彩和线条更多地体现出艺术家的个体特征,这些因素的组合使艺术作品整体上呈现出共性和个性、多样性与统一性协调的关系。

(2)主题场景的独特性。主题场景选取是艺术家把自然景色转换为艺术作品的必经过程,主题场景的形式因素既有自然的属性又带有艺术的特征,它是艺术形式概括和抽提的基础,具有暗示或唤起的功能。尽管同一幅画在不同观者的眼中可能会呈现不同的表征意义,但它的形式特征和指向性应该还是比较明确的。人们在对作品的鉴赏中,能够透过形式构图等因素看到现实生活和作者主观情绪的反映。柯罗的《蒙特芳丹的回忆》,明显地向观者传递春天欣欣向荣的气息和作者对田园生活的美好向往。观看莫奈《睡莲》系列作品,在惊叹其精湛的色彩表现技法的同时,人们能感到一种对生命的礼赞和作者身上流露的昂扬激情,画面的景象也是艺术家对现实的主题场景长期观察、取舍和综合概括的结果。

(3)情感表达的生动性。形式风格只有与情感结合才会产生独特的艺术魅力。罗丹说:“有性格的作品,才真是美好的”^[1]。风景画作品的性格,既有作品独特形式因素的表征,也有情感表现的内涵,所谓性格是建立在作者(画家)对自然深入细致观察的基础之上,是对自然景色的各种姿态和色彩的高度概括。由于每位画家的性格、气质等心理情感活动不尽相同,对形式抽象方法不尽相同,因此,反映在作品上的风格特征一定是有所区别的,即使一些气质特征、审美爱好相似的画家聚集在同一地点,描写同一场景,他们的作品也会呈现出风格相近而手法相异的特征。正如前文所述,同是巴比松画派的画家,他们在描写自然的理念和表现方法相似,但每个人的观察视角和技法运用是独特的,表现的情感和审美倾向也是生动的、有个体特征的。

二、艺术风格的约束机制及内部约束的建构

1. 风格形成的内部约束和外部约束

艺术风格的形成既有内在性约束,又有外部性约束。内在性是涉及艺术作品本体论的一个重要范畴,其侧重点是从形式构成要素、艺术家的心理情绪等方面来分析研究艺术风格的特征。苏珊·朗格指出:“艺术是人类情感的符号形式的创造。这种表现形式的形成是运用人的最大概念能力——想象力罗致他最精湛的技艺的创造过程。”^[2]风景画的创作过程,可以说一直是情感与形式交互的过程。研究内在性的表现方式,在西方美术史的研究中体现为两种思维方式:一种是按照渐进的思路来研究风格演变。在时代更替的潮流中,研究美术作品风格的延续、演变和更迭,借以掌握艺术品演变的规律,把艺术风格的演变看成是类似生命有机体一样,呈现整体的连续变化特征,如瓦萨里(Giorgio Vasari,1511—1574)对文艺复兴的艺术发展就做出了幼年期、青年期和成熟期的总结,并指出14世纪以来是文艺的再生期。另一种途径是按照二元对立的思路来研究风格演变。通过对比来探讨形式风格演变,发掘艺术风格的内在发展规律,其中最著名的当推瑞士美术史家沃尔夫林(Heinrich Wölfflin,1864—1945)提出的五对二元形式因素概念,即:“线描和图绘、平面和纵深、封闭的形式和开放的形

[1]《罗丹艺术论》,沈琪译,[北京]人民美术出版社1978年版,第25-26页。

[2][美]苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,[北京]中国社会科学出版社1986年版,第51页。

式、多样性的统一和同一性的统一、清晰性和模糊性。”^[1]沃氏提炼出的这五对概念,为美术史研究开启了一个崭新的领域,对后期的方法研究产生了巨大的推动,也为后来的一批形式主义分析的著名美术史学家,如贡布里希等,提供了美术史分析的十分有用的工具。

艺术风格的外在性是指艺术的发展变化受到一系列外部因素所制约,这些因素往往涉及社会文化背景、民族特征、风俗习惯、审美取向、赞助体系等诸多方面。西方美术史上研究外部性最有影响的当数法国的丹纳,他所提出的环境、种族和时代三种影响因素,至今在美术史的研究中仍然发挥着举足轻重的作用。当然,讨论外部性,不是说一切外部因素都要纳入艺术风格演变分析范围之内,只应将那些与美术或艺术直接关联的条件作为分析的参考。

两种约束机制对艺术风格形成的作用,虽然在艺术作品的创作过程中机理有所不同,但往往是交互式的。在西方风景画从一种艺术风格转向了另外一种艺术风格的过程中,如从文艺复兴衬托型风景演变到巴洛克主导型风景,从古典主义风景到印象主义风景等,有的风格演变受外部影响较多,如法国古典主义风景绘画的盛行就与宫廷及贵族的偏好有直接关系;而有的风格演变受内在性的影响较大,如文艺复兴风格演变为巴洛克的风格,是形式因素内在机制的自律性演变所致。在有些情况下,绘画作品的风格是受外在因素和内在因素交织影响的过程,如美国哈德逊河画派风格的形成,就是在吸收借鉴欧洲绘画技法,并结合美国本土需求及民族精神,内、外因素共同作用的结果。笔者认为,从内在性的角度去探求绘画风格演变的成因,可能更适合研究个体画家的风格特征,画家个体的主观能动性在决定风格的形式要素方面特别重要。美国19世纪晚期色调主义大师乔治·英尼斯(George Inness, 1825—1894),是美国最著名的风景画家之一。他不仅超越了同时代的一些大师,形成了自己独特的风格,引领了美国本土风景画的崛起,而且也开启了美国抽象主义绘画等现代主义流派的先河。探索表现性风景画风格,追求抽象性色彩、平面效果及内心表达,对传统的绘画观产生了一定冲击,推动了以精神层面表现为主流的风景画逐步形成主流风格。格林伯格说:“当情感的力量接管以后,艺术的具体手段(是如何)变得相对而言无关紧要。”^[2]从一定意义上说,这句话也为现代主义和后现代主义绘画提供了理论和精神支撑。

2. 内部约束的建构及作用机制

内部约束是形式风格得以形成并延续的重要因素之一。内在约束对于艺术风格的发展来说不是硬性约束,而是一种柔性的软约束,具有潜移默化的作用。这种约束不仅具有对现成的风格模式的保留倾向,又有对艺术风格自发变革的内在导向,促使绘画不停留、定格在某个模式上,突出求新求变的内在要求。内部约束机制的构成要素涉及许多方面,本文着重从三个方面进行分析。

(1)技法层面。从狭义的角度看,风格的形成与表现技法的完善是直接相关的。人们谈论风格时,往往首先指的是技法运用,诸如用笔、用色、构图技巧等,技法层面主要考虑与艺术形式有关的本体因素。因为人们的鉴赏有一个梯度层次,一般是由表面直观鉴赏再到深层次理论思考,并非每一位画家的作品都会使人联想到美学价值理论,大部分的审美取向是从形式外观上获取情感的愉悦,形式因素恰好满足了这种需求。艺术家个体普遍都十分看重技法对艺术风格的作用,会倾注全力乃至毕生精力追求技法的完善,以达到至善至美的境地。艺术活动大多都是以实践性为主的,工具和媒介是传递艺术创造成果的载体。不论是以再现为主或以表现为主的绘画创作,都可称为架上绘画,在此,画布、笔和颜料就成为描绘和表现自然、传递情感的主要工具。再者,正由于艺术创作活动是建立在

[1]海因里希·沃尔夫林:《艺术风格学——美术史的基本概念》,潘耀昌译,〔北京〕中国人民大学出版社2004年版,第19-20页。

[2][美]克莱门特·格林伯格:《艺术与文化》,沈语冰译,〔桂林〕广西师范大学出版社2009年版,第242页。

实践基础上的,所以,它具有经验性的特征,这就需要艺术家反复锤炼自己的技艺,花费大量的时间和精力在模仿训练上,以求得完美的线条质量和用色技巧。又因为艺术活动是带有经验性的,所以,艺术风格的形成讲究传承性。也就是说,作为艺术家来讲,他必须借鉴和吸收前人的创作成果,如图像构成法则,用笔、用色技巧等,在此基础上寻求自己的技法突破。我们观察西方美术史上诸多风景绘画流派的交替兴盛,很容易发现都有一条传承和创新的脉络贯穿其间。人们可以在现代主义抽象绘画中找出印象派的影子,同样也能在印象主义绘画中找到巴比松等现实主义画法的运用,也能在巴洛克绘画中发现威尼斯画派的技巧。正如贡布里希所指出的那样:“你必须有一个出发点,一个进行比较的标准,然后才能开始那最终体现在完成的图像之中的制作、匹配、再制作的过程。艺术家不能从乱涂乱画入手,但他可以批评前人。”^[1]

(2)审美层面。审美意识带有强烈的主观意图,艺术家的主观意志属于艺术发展的自律性范畴。虽然艺术家在形成自己的审美意识过程中,与客观世界的实践活动有直接联系,是建立在对现实生活、现实场景仔细观察和体会的基础之上的,但是,由于艺术创作主体的兴趣、心理等存在着差异,因此,艺术家最后形成的审美意识或观念是有所不同的。莫奈看到的风景世界是色彩的组合,塞尚看到的是图形结合,波洛克看到的是抽象线条结合。之所以要特别强调审美意识对艺术风格形成重要的内在约束作用,主要是它在作品的审美感染力和社会响应度之间具有协调作用,审美意识既促使艺术家自由发挥,又能根据社会的偏好来调适作品的表现风格。苏珊·朗格指出:“艺术品是将情感(指广义的情感,亦即人所能感受到的一切)呈现出来供人观赏的,是由情感转化成的可见的或可听的形式。”^[2]审美意识的内涵也是极为丰富的。一些艺术家希望自己的作品能够在表现客观世界、反映生活美上形成独特的风格;有的艺术家追求浪漫情怀,希望在美学、哲学或是宗教情怀上表达一定的情感,将绘画看成一种情感的载体,例如,美国十九世纪著名风景画家乔治·英尼斯的作品给人一种超越自然的感受,这也是与他本人对当时美国西进运动的反思和其新教精神的情愫有直接关联的。大多数艺术家都会以自己从形式、结构、色彩语言的角度反复锤炼所获得的审美意识作为指向,将其融汇在作品创作中,构建并完善一种独有的风格,借此赢得社会认可。更为重要的是,审美意识还能让人们能够在欣赏作品过程中,感受到作者激情的火花和优美的艺术表达。

(3)趣味时尚层面。趣味时尚是指由艺术家自发倡导的趣味和时尚改变,属于风格的内在约束。十九世纪晚期,以乔治·英尼斯(George Inness)为代表的色调主义风景绘画在美国占据主导地位,重要原因之一是美国本土艺术家追求新的绘画风格时尚,力图引领风景画坛。当然,趣味时尚不仅仅有来自艺术家本身的内在约束,而且还有来自观众和赞助者的外在约束。艺术家和欣赏者之间不可能一直是同步的,大众的审美趣味取向是很难预测的,且时代变化会导致独创艺术风格具有变化性和风险性。因此,艺术家也要紧随时代需求调整风格取向。

从本文讨论的艺术风格内在约束机制来分析,艺术风格的变迁或超越往往是上述三种因素相互作用的结果。但是,对于具体某一艺术风格的形成,这三种因素是如何作用的,它们的影响力大小及相互关系,还没有定论。笔者认为,这三种因素在艺术风格形成的不同时期,发挥的作用也是不同的。如果把艺术风格的形成假定为初创期、定型期和更替期三阶段,就比较容易探讨这三种因素的作用。在艺术风格的初创期,由于面临着来自传统风格的阻碍,新的风格要实现超越有相当的困难。在此阶段,重要的是能够成功地引发艺术表现方式的争端,这种争端有利于促进艺术风格的分化,为新风格开辟途径。这一阶段发挥主体作用的是艺术家的审美意识(观念)和技法创新。在艺术风格定型

[1][英]E.H·贡布里希:《艺术与错觉》,杨成凯、李本正、范景中译,〔南宁〕广西美术出版社2012年版,第272页。

[2][美]苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧等译,〔北京〕中国社会科学出版社1983年版,第24页。

期,由于风格模式基本形成,技法表现变得十分成熟且占据重要地位。此时,时尚趣味的变化会成为风格变化的主要诱因,进而成为引导大众审美趋势的风向标;到了艺术风格的更替期,由于有大量的外来创新观念和技法出现,原有艺术风格拥有者的审美意识对既有风格的延续有十分关键作用,这也是艺术风格能否长久的基础。

三因素之间存在着互动机理。总体来讲,审美意识对技法表现和时尚趣味具有主导作用。审美意识确立后,艺术家会按照特定技法来设计自身的风格,同时,艺术家也会有意识地引导社会大众的时尚趣味。另一方面,技法表现和社会时尚趣味也有助于艺术家主体审美意识的养成。从艺术家的角度看,技法表现往往是建立审美意识和引导时尚趣味的前提;同时,技法表现与时尚趣味之间也存在着相互影响。三个因素互动影响构成了艺术风格的内在约束机制。

三、风格超越的路径选择

风格超越是艺术发展的客观规律,这意味着突破既有艺术风格的约束,同时建构新的风景画风格体系。这里,笔者提出三种超越模式。

1. 传承式超越 传承式超越更多地适合再现性的风景画的风格创新。西方古典绘画理论遵循亚里士多德的模仿论。亚氏认为,所有的文艺都是“模仿”,不管是何种样式和种类的艺术。因“模仿所用的媒介不同”而有不同种类的艺术,如画家和雕刻家是用色彩和线条来模仿^[1]。两千多年来,该理论一直是西方艺术界的主导理论。西方传统绘画体系所关注的是如何更好地再现客观世界,把绘画更像现实作为追求的目标。直到以印象派为代表的现代主义绘画出现后,绘画的功能才从再现逐渐转向表现,但是,风景画的模仿功能仍然是艺术创作的重要任务。直到今天,许多风景画仍然呈现出以再现客观物象为主的特点。传承式超越的重要基础之一就是要有可供参考的图像。贡布里希指出:“一切艺术再现都是以艺术家学会其用法的图式为基础,要不是我们已养成用绘画的眼光去看大自然的习气,大自然就绝不会给我们变得‘如画’。”^[2]对前人的图式学习也是风景画艺术风格形成的基础。如果追溯一下人类最早的绘画图式来源,风云雷电、花鸟鱼虫、人物动物可能是人类最早图画灵感的源头,这一点可以从已经发现的远古遗存的洞穴壁画或石刻画上得到部分佐证。随着时代的发展,人们已习惯参照已有的图形符号来描绘生活场景,从古罗马的湿壁画到中世纪的马赛克壁画;从文艺复兴三角形稳定构图到巴洛克动感形式表达;从古典主义庄严体裁到新古典主义的革命情怀,无不向人们昭示着图式传承和再造的魅力。当我们高度评价一位画家具有超乎寻常的观察力,或称其有一双发现美的“纯真之眼”时,其实他那不同凡响的能力更多地来自于对传统技法和图式的学习。传承式超越强调在学习和继承传统上下功夫。当然,这是一个长期的训练过程。

2. 突破式超越 突破式超越意味着对传统的反叛,用相异性的思维模式代替相同性的思维模式。发生在二十世纪的现代主义、后现代主义美术运动,是对传统架上绘画的一种挑战,是一种新的绘画观的表现。比如作为传统绘画基础之一的素描,一直是美术学科一门十分重要的课程,历代美术大师乃至艺术理论家都给予它十分高的地位。它也是绘画形式因素的基本单元,从画的一根线往往就能看出艺术家水平的高低,这一点在中外的美术论述中都能找到依据。然而,在现代主义及后现代主义绘画潮流下,绘画的目的变了,由为生活而艺术转向为艺术而艺术,由重再现转向重表现,由单一媒介转向多元媒介,由深思熟虑转向随意偶发。绘画的经典模仿和传承理论往往失去作用。从马蒂

[1]参见彭吉象:《艺术学概论》,北京大学出版社2014年版,第24页。

[2][英]E.H·贡布里希:《艺术与错觉》,杨成凯、李本正、范景中译,(南宁)广西美术出版社2012年版,第264-265页。

斯平面感极强的《红色的和谐》到毕加索的《亚威农少女》，再到蒙德里安的《构图》，人们很难找到与其图式技法方面的联系。特别是当代艺术中心转移到美国后，艺术风格演变的断层现象层出不穷，抽象表现主义、波普艺术、观念艺术、大地艺术、新表现主义等流派纷呈，其非传统、非理性的因素更加浓厚。突破式超越一方面给社会欣赏主体带来了新奇的感受，顺应了时代快速发展的需求，另一方面，艺术风格的演变规律表现得更加难以捉摸，甚至会产生违背艺术发展规律的现象。笔者以为，对艺术风格的突破式超越应把握度，应着重把艺术为生活服务作为总基调，从现实生活去挖掘有价值的素材，强化人与自然、社会的和谐关系，以优秀传统技法为根基，吸收最新的技法成就，塑造美、表现美，实现为人民造像，为生活造景。在这个前提下，实现艺术风格的突破性跨越和创新。

3. 嫁接式超越 主要是指组合式或混装式的绘画风格形式，打破架上绘画的束缚，把多种艺术形式融为一体，把绘画放在更宽广的环境下进行设计和考量，关注绘画的当代性和语境影响。当前，有两种趋势值得注意：一是装置艺术与绘画艺术的组合。将绘画放在一个立体的三维空间内展示，给人们以新的艺术启示，使绘画摆脱架上绘画的固有模式。二是媒体艺术与绘画艺术的组合。现代多媒体技术的发展，让艺术家能够把电影、动漫、戏剧、文学作品等与绘画融为一体，发掘其内在的共同美学价值，突出其独创性、新颖性、多维度。

结 语

艺术风格是作品特色的重要标志，一直是众多艺术家和理论家关注的话题。虽然，风格具有主观、易变、直观的特性，但是，仍然可以从其形式构成等本体层面去评价和把握它，形式稳定、场景独特、情感生动的作品才能具有较强的艺术感染力。绘画艺术风格的形成也是内在性和外在性约束共同作用的结果。本文在分析西方风景画内外约束特点的基础上，提出内部约束是一种柔性的约束，也可以称为软约束，并从技法层面、审美层面和时尚趣味层面进行了分析，探讨了三个因素之间的关系，认为审美意识对技法表现和时尚趣味具有主导作用，同时，技法表现和社会时尚趣味也有助于艺术家主体审美意识的养成。文中还把艺术风格的形成假定为初创期、定型期和更替期三阶段，提出在艺术风格的初创期艺术家的审美意识(观念)和技法创新起主要作用；在艺术风格定型期时尚趣味的变化会成为风格变化的主要诱因；到了艺术风格的更替期，原有艺术风格拥有者的审美意识对既有风格的延续有十分关键作用。最后，本文给出了实现风格超越的三种路径选择：传承式的风格超越是建立在绘画经典模仿论的基础之上；突破式的风格超越是现代主义、后现代主义绘画流行时期的特征，对传统架上绘画带来了挑战；而嫁接式超越的表现方式主要包括装置艺术与绘画艺术的组合以及媒体艺术与绘画艺术的组合，是一种多维度艺术组合，具有美学价值共享性。实现风景画的风格超越对于当下艺术创作具有一定借鉴作用，只有立足现实生活，把现实主义和浪漫主义手法有机结合，才能创作出更多无愧于时代的精品佳作。

〔责任编辑：平 啸〕