

号041字意融(京)

艺术大师论艺术

第二卷

〔苏〕阿·阿·古贝尔 编
符·符·巴符洛夫

刘惠民 译

文化艺术出版社

(京)新登字140号

МАСТЕРА ИСКУССТВА
ОБ ИСКУССТВЕ
ТОМ II
М., 《ИСКУССТВО》, 1966.

艺术大师论艺术
第二卷

【苏】阿·阿·古贝尔 编
符·符·巴符洛夫
刘惠民 译

文化艺术出版社出版
(北京前海西街17号)
新华书店经销
华昌印刷厂印刷

开本850×1168毫米1/32 印张14.125 字数320,000 插页48页

1992年9月北京第1版 1992年9月北京第1次印刷

印数0,001—1000册

ISBN 7-5039-1140-9/J·363

定 价: 11.00元

前 言

在前面的第一卷中，收集的是艺术大师们关于中世纪艺术的见解；而在这第二卷里汇编了文艺复兴时代的艺术理论。

中世纪的各个城市及其手工业生产和国际贸易的发展，导致了社会的伟大变革。当时最先进的国家意大利出现了新的资本主义关系的最初萌芽，与此同时也产生了以为新社会服务为使命的文化。市民同封建特权进行了政治的和经济的斗争，因为它阻碍了生产和商业的发展。市民也同样反对教会，因为教会保护封建制度并认为它无罪。新文化在本质上亦与封建制度和教权为敌。这样，在整个中世纪牢固地树立起来的《圣经》的权威发生了动摇，于是革新运动的活动家们在古希腊罗马的文化艺术上看到了希望，因为他们在其中找到了他们曾经寻找的东西，即对大自然和美的忠实。这就是这个伟大变革之所以称为“文艺复兴时代”的原因。

文艺复兴时代的文化最有代表性的特征之一，就是它贯穿着包罗万象的人文主义。在这里起领导作用的是造型艺术，因为正是艺术家们探索新的道路比哲学家、政治思想家和自然科学家们都早，并表达出了新的世界观的宗旨。文艺复兴时代的大师们从十五世纪的第一个十年就开始给自己提出了明确的目标——真实地表现人和大自然。这样的艺术必须具有坚实的科学基础，所以

艺术家们便开始研究解剖学和数学，以便能正确地表现人及其周围的空间。在绘画上和雕像上，开始不再用传统的法则来确定人体的比例，而是靠对真实的人的观察、按照解剖规律来表现。空间，首先是建筑空间，也开始按照艺术家们自己详尽研究出来的线透视法则来画。以后，在十五世纪下半叶，这种线透视又被补充上空气透视。尽管画家们仍然像从前那样使用传统的宗教题材，但是造型本身的性质则完全是另一种样子：在造型艺术中出现了现实的人，第一次出现了现代意义上的名副其实的肖像，即照模特儿写生创作出来的现实人的画像。

新艺术的革命力量在于它帮助人们认识现实、人和大自然，在于它在艺术形象上回答了时代提出的问题，并能帮助人们学会和教好艺术的新原理。

与此相适应的是，艺术家们关于艺术理论的主张与中世纪相比完全变成了另一种性质。在有关艺术的论文中，文艺复兴时代的大师们叙述了自己探索的结果，并且交流了自己的经验和观察的结果。在这些著作中，研究的目的与教育的目的不可分的。中世纪艺术的不署名的现象一去不复返了。现在不仅仅是艺术作品，而且还有科学发明，其作者和发明者都享有专有权。对于了解文艺复兴时代艺术的内在发展过程，书面文献的重要性一点也不亚于艺术作品，它们告诉我们，当艺术达到空前繁荣的时候，大师们都想了些什么，给自己提出了什么样的目标。在这卷书中我们引用了许多这种文献资料，其中有全文的，也有摘录的。

文艺复兴时代的大师们的兴趣之广泛和题材之丰富实在令人惊讶，例如用精确的数学对透视法的论证（阿尔贝蒂、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡、列奥那多·达·芬奇），对全新的艺术史观的

阐述(十五世纪的季培尔蒂、十六世纪的瓦萨里),对风景画和肖像画的富有表现力的动势和构图的探索(列奥那多·达·芬奇),对人体比例的研究(列奥那多·达·芬奇和丢勒)等等。此外,这些文献还说明,当艺术家们遇到了反动势力时不得不克服的那些障碍(保罗·委罗奈斯被宗教裁判所审问过),甚至还说明了关于订画人与画家之间的关系、艺术生活中的独特的社会组织(诸如十四世纪和十五世纪在佛罗伦萨产生的那些组织,见季培尔蒂一章的注释)。根据这些文献我们还可以查明艺术家对自己创作的个性所持的观点同当时哲学流派之间的关系(十五世纪中叶的阿尔贝蒂,十六世纪初的米开朗基罗,十六世纪下半叶的罗马佐和祖卡罗)。

艺术创作的成就以及用科学方法对它的论证,所有这一切都使文艺复兴时代的意大利艺术增加了空前未有的力量。它的影响远远扩展到了意大利的疆界以外。阿尔卑斯山另一侧的文艺复兴时代最伟大的艺术家之一阿尔布里希特·丢勒在许多方面受到的鼓舞是和意大利人一样的,但他采取的立场则是完全独立的,我们从他的论文和日记中摘引了很多东西。

文艺复兴时代的大师们的许多论述,现在对我们来说不仅仅是具有历史意义的。对人类的理智力量和对无穷的创作才能的信心,使得当时的一些问题对我们来说都变得非常现实和亲切了。

编委会对审阅第二卷手稿并提出宝贵意见的姆·阿·古科夫斯基、符·恩·拉扎列夫和符·弗·列温松-列辛格表示感谢。

目 录

前言	1
----------	---

意大利

列昂·巴基斯塔·阿尔贝蒂	3
劳伦佐·季培尔蒂	56
皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡	69
安东尼奥·阿维尔利诺·菲拉列特	80
多米尼科·威尼斯阿诺	95
贝诺佐·柯佐利	98
安德列阿·曼滕纳	102
列奥那多·达·芬奇	111
拉斐尔	156
米开朗基罗·博纳罗蒂	177
乔尔乔·瓦萨里	232
本维努托·切里尼	244
雅科布·般托尔莫	256
提香	264
保罗·委罗奈斯	271
雅科布·丁托列托	280
保罗·毕诺	287

詹保罗·罗马佐	304
费德里柯·祖卡罗	317

德 国

阿尔布里希特·丢勒	337
-----------------	-----

尼德兰

伦贝特·龙巴德	401
多米尼克·兰普佐尼乌斯	407
卢卡斯·德·赫埃列	412
卡列尔·凡·曼德尔	416

英 国

尼古拉·希尔利亚德	427
-----------------	-----

图版目录	437
译后记	539

意大利

列昂-巴基斯塔·阿尔贝蒂

(1404—1472)

列昂-巴基斯塔·阿尔贝蒂(1404—1472)出生在热那亚。自从“人民党”在佛罗伦萨失败之后，阿尔贝蒂一家在热那亚过流放生活。阿尔比茨派以没收财产、流放、甚至处决等多种手段镇压自己的明显敌人——米第奇、斯特罗茨、利奇和阿尔贝蒂等各大家族。这种镇压使昔日的异常富有的阿尔贝蒂家族的银行企业遭受了经济损害。但是，剩下的财富还能使列昂-巴基斯塔·阿尔贝蒂得到体面的家庭教育，进而学完一切“自由艺术”的课程，并能在那个时候的人文主义教育中心波伦亚获得法学博士学位。1428年以后，列昂-巴基斯塔得到了返回佛罗伦萨的机会，他很快就和佛罗伦萨的著名美术家和新艺术道路的探索者交上了朋友。与此同时，他和佛罗伦萨的人文主义者的代表人物开始了密切友好的往来。父亲死后，他失去了家庭的经济支援（因为他是私生子）。1432年，他按照很多人文主义者的成例，去教皇宫廷工作。随着教皇宫廷的搬迁，他时而生活在罗马，时而生活在佛罗伦萨，时而生活在波伦亚，时而生活在菲腊腊，但在佛罗伦萨生活的时间比其他地方都多。从1443年起，一直到死，他几乎常住罗马，只是有的时候到佛罗伦萨和曼都亚旅行。

人文主义者兼作家的列昂-巴基斯塔·阿尔贝蒂是文艺复兴早期的最多才多艺的天才人物之一，他涉及的领域（从拉丁语喜

剧到哲学和数学论文)之广,令人惊叹。难能可贵的是他能把异常渊博的知识和一切种类的艺术实践结合起来。他的名字首先是和新的古典主义建筑的发展联系在一起的。根据他的方案落成的建筑物(鲁切拉伊官邸、佛罗伦萨的圣马利亚教堂的正面建筑、里米尼的圣弗朗切斯科教堂、曼都亚的圣塞巴斯奇雅诺和圣安德列阿教堂)决定了十五世纪意大利建筑的整个方向,对文艺复兴盛期的建筑风格的形成影响甚大。列昂·巴基斯塔·阿尔贝蒂自己也画过画,他的文章中的某些段落可以证实这一点。瓦萨里说,他曾见过列昂·巴基斯塔·阿尔贝蒂的画。最近的研究成果可以使人相信,阿尔贝蒂不仅画过画,而且在雕塑上也试验过自己的力量(A. Parronchi, Leon Battista Alberti as a Painter. —《Burlington Magazine》, CIV, 1962, p. 280-286; K. Badt, Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti. —《Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz》, VIII, 1958, S. 78—87)。

阿尔贝蒂作为意大利新艺术的第一个理论家的意义是非常深远的。他精通古代文献,首先是精通维特鲁维的著作。他研究过古代建筑。他有自己的创作经验。所有这一切,在他撰写《营造学十书》时都为他所利用。《营造学十书》是用拉丁文写的,1452年前脱稿,1485年出版,已经是他逝世之后的事了。阿尔贝蒂与画家和雕塑家们的密切交往的成果是《绘画三书》(1435)和他晚些时候用拉丁文写的篇幅不长的、叙述人体数学比例体系的论文《论雕像》(1464)。

阿尔贝蒂的《绘画三书》是文艺复兴时代的第一部理论著作,作者在里面阐述了绘画学说的基本原理,拟定出了进一步研究的规划。因此,这部短篇著作颇有意义。阿尔贝蒂的不可磨灭

的功绩，不仅仅在于他清醒地意识到了为实际上已经走上新道路的艺术打下坚实的理论基础的必要性，而且还在于他把那些新道路作为自己与美术实践家密切交往的结果，用渊博的知识予以阐明。正是这些情况说明了为什么存在着两种文稿（拉丁文和意大利文）的《绘画三书》。哪个文本在先的问题，不能认为得到了彻底的解决，就像阿尔贝蒂亲手写在属于他的一本书上的笔记所证实的那样，拉丁文稿的完成，看来是在1435年，而意大利文本上注明的日期则是1436年。如果第一种文本是面向学者和人文主义者的，那么第二种文本则是迎合那些直接对这种文本感兴趣的、提醒过这种文本的和能够利用这种文本的人。所有这些人都在献词中提及了，他们是早期文艺复兴的创始人布鲁涅尔斯岐、陶那德罗、季培尔蒂、鲁卡·德拉·罗比阿。阿尔贝蒂这部著作影响了整个十五世纪，并直接促成了列奥那多·达·芬奇关于艺术理论的宏伟构思。在达·芬奇之前，皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡就接受了阿尔贝蒂的遗产，随后写出了自己的数学般精确的著作《论五种正确的人体》和《论绘画透视》。文艺复兴时代的绘画理论和绘画实践就是在这种有机的相互作用中发展的。实践需要理论，并创造着理论；理论需要以实践为前提，并为实践而存在。

《绘画三书》（与论文《论雕像》和《五种建筑柱式》一起）的意大利文本是由格·雅尼特切克在1877年第一次出版的：《Leone Battista Albertis Kleinere Kunsttheoretische Schriften》，Herausg. H. Janitschek, Wien, 1877（《Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und Renaissance》）；尔后的这部论著的评论性的出版物是马来（L. Mallet）编辑的，于1950年在佛罗伦萨问世。引在下面的《绘画三书》的一些大段摘录，出自阿·格·加勃利切夫

斯基翻译的俄文版的阿尔贝蒂的著作：列昂-巴基斯塔·阿尔贝蒂，《营造学十书》，莫斯科，1937年，第二卷，第25—63页。

绘画三书（1436）

列昂-巴基斯塔·阿尔贝蒂致函菲利普·迪·塞尔·布鲁涅尔斯岐^①

我时常感到诧异和难过，因为我看到了，如此非凡和绝妙的艺术与科学，根据作品和历史学家们的描述和判断，在我们最英勇的古代人那里是丰富多彩的，而今却变得这样衰萎，好像完全消失了，画家、建筑家、音乐家、几何学家、演说术教师、预言者以及诸如此类的高尚而又惊人的学者极为少见，而且不能博得赞誉。因此，当我从很多人那里听说事实就是这样的时候，我就想，大自然本身（一切作品的大师）在衰老之后，就不能在世界产生出很多的巨人和那样天才的人物吗？就像它在自己的青春的和更光荣的时期（我是这样称呼这一时期）所大量产生的那种天才的人物。但是，在长期流放（我们阿尔贝蒂家族在这种流放中衰落了）后，我回到这里，回到我们这个高于一切的美妙的故乡。^②从很多人身上，首先是从你菲利普和我们最崇敬的朋友、雕塑家陶那德罗的身上，也从其他人身上，例如从恩乔、鲁卡和马萨乔^③的身上，我确信：就其才干而言，他们不论在哪一种值得称赞的事业上并不亚于古代驰名的艺术大师中的任何一个人。我明白了，我们借助于自己的努力和本领，而不是仅仅凭借着大自然和时间的恩赐，完全可以在任何一种高尚的事业上获得各种各样的赞扬。老实说，如果向某人学习很多古代已有的东西和模仿某人并不像我们现在这样费力的话，那么我们的名字应该获得

更多的赞扬，因为我们是在没有任何指导者和任何样板的情况下创造着闻所未闻、见所未见的艺术和科学。目睹着如此宏伟的、耸入云霄的建筑物，哪里还有什么不赞扬建筑大师飞利浦·布鲁涅尔斯基的铁石心肠的和嫉妒的人呢？这些建筑物是那样的多，以至于全托斯康的人民都为它们所遮蔽。它们的建造并没有借助于脚手架和笨重的木料，这是巧夺天工的发明。就实质而言，如果我说得不错的话，在我们的时代这是不可思议的，也许对古代人来说同样是玄妙和费解的吧？④但是，当前需要我在另一个地方来谈谈你的功劳和我们的陶那德罗的以及那些以自己的气质使我尊敬的人的高尚精神。⑤而你正在顽强奋斗，以你那惊人的才干日复一日地继续做那些使你永垂青史的东西，但是如果你在什么时候空闲了，重新审阅一下我奉献给你的用托斯康文写的⑥谈论有关绘画的著作，我将感到高兴。你会看到三卷书，第一卷是纯数学性质的，谈的是这种美妙的和最高尚的艺术产生于大自然的根底；⑦第二卷书把这种艺术放进了美术家之手，以便区别它的范围，证实一切；第三卷书是对美术家的教导，他应该成为怎样的人，通过什么样的道路他才能达到艺术上的完美，才能认识一切绘画。总而言之，请你认真地读一读我写的东西，如果你发现了什么需要改正的，那就请你给我改正过来。一个作家是如此的有学问，就连知识渊博的朋友们都不能给他带来巨大的益处，这样的作家是没有的。因此，我首先想成为被你校正过的人，以便使我不被诽谤者们咬伤。

第 一 卷⑧

在这些极为简短的关于绘画的笔记中，为了使语言尽可能明

确，让我们首先从数学家们那里借用那些和我们的学科有关系的原理，在掌握了这些原理之后，我再从绘画的自然起源开始，来讲述绘画，讲到我的才能允许我讲到的程度。但是，我迫切希望大家注意，当我在说明每一个论断时，不是作为一个数学家而是作为一个画家来写这些东西的。数学家用智慧测量物体的形式，抛开了一切物质；而我们，是要为视觉画出作品，将利用人们常说的那个更为完备的密乃尔瓦（古罗马神话中的科学艺术女神）。如果读者在这个实际上很困难的，据我所知，还没有谁论述过的科目上，这样或那样地理解了我，我会感到十分高兴。总之，我希望把我的话仅仅当作一个画家的语言来解释。

从一开始我坚决主张，我们必须首先知道，“点”是一种不能分割的符号。在这里，我把那些处于面上的而又为眼睛所看到的一切称之为符号。至于我们看不到的东西，谁也不会否认，它们和绘画没有任何关系。画家应该努力塑造的，仅仅是那些被看到的東西。

彼此连接成串的点，变为“线”，线在我们这里也是符号，它的长度可以分割，而它的宽度则是那样的细小，以致不能被分割。有一些线叫做直线，另一些线叫做曲线。直线是从一点直接伸向另一点的长符号；曲线不是径直地从一点到另一点的，它类似于圆弧。

把许多线连结起来，就像织布那样，就组成面。面乃是物体的某一边缘部分，不能在它的深度上认识它，只能在长、宽以及它的特征上认识它。有一些特征是它固有的，因此如果面不变，这些特征无论如何也不会消失。另一些特征是，虽然面的本质没变，但它在观者的眼睛里还是经常改变的。

固定不变的特征有二：其一，它在闭合成面的外边缘上被认

识；其二，这个外边缘由一条线或多条线闭合而成。如果它由一条线闭合而成，得到的是圆，如果它由多条线闭合而成，那么边缘则由曲线和直线组成，或由很多条直线组成。那条以自身的闭合而形成圆的线将变成圆圈。圆也是面的一种形式，它以一条完整的线围成，类似于花环。如果在环的中央置上一点，那么起自这一点的到环上的一切线，就其尺寸而言，都是相等的，所以这个中心点叫做圆心。

通过圆心的、把圆分成两半的直线，在数学家们那里叫做直径，而我们把它叫做中心线较为合适。在这里，我们应该相信数学家们的话：除了这条中心线之外，再没有一条通过圆心的直线不在圆内组成等角的。

不过，我们还得回到面上来。现在应该注意，在边缘形式改变的情况下，面也改变自己的形状和名称，原来叫三角形的，现在就要叫四角形或多角形。我们说，如果外缘改变了，各条线多多少少地变长了或变短了，那么角就会多多少少地变锐了或变钝了。这提醒了我，应该谈谈各种角。

我称之为角的，是面的某一向外的、由两条线交叉而成的部分。

角有三种：直角、钝角和锐角。两条直线交叉组成四个角，如果这四个角相等，那么每一个角都叫直角，因此人们说，所有的直角都是彼此相等的。大于直角的，叫钝角，而小于直角的，叫锐角。

让我们再回到面上来。请相信我的话：既然边缘、边缘的线和角都不变，所以面也不变。这样一来，我们就指出了面的特征之一，而这一特征永远也不离开面。

现在我们谈谈面的另一种特征，它像肉皮那样，紧紧贴在各

个物体上。面分三种：有一些面是平面，另一些面是内凹面，第三种面是外凸的球形面。在这里还要补充一种面，也就是第四种面了，它是由上述三种面中的两种组合而成的。

平面是这样的，如果在它上面放一把尺子的话，尺子能完全贴合在面上，与平面极为相似的是水面。球面类似于球“背”。人们说，球是圆形物体，面向八方，从球心到球面上任何一点的距离都是一样的。

凹面在球的内部，在球的表面之下，好像是在蛋壳以内。合成的面是这样的，从一侧看，它是平的，从另一侧看，它是凹的或凸的，例如炮口的内部或半截柱子的外部。总之，边缘和“背”决定面的名称。

面还有两种特征，它依赖于位置 and 光的变化而获得差异，尽管面没有改变，也没有获得其他名称，但它总是呈现出变的样子。

我们首先谈位置，而后谈光，探讨面是怎样借助于它们显出变化。这和视觉功能有关系，因为在位置变化的情况下，物体要么显得大了，要么显得小了，要么呈现出另一种颜色。要知道，所有这一切都是我们用视觉测度的。让我们从哲学家的判断开始，找一找面的变化的根据。哲学家们断言，面是由某些光线测定的。这些光线好像是视觉的仆人，因此被称之为视线，它们能把物体的形式传导给知觉。^⑥在这里我们要这样假设：这些视线好像很细的丝线，它们的一端组成布的类似物，另一端被紧紧地结扎在一只容纳着视觉的眼睛里，好像是从这些视线的喷嘴里，把极直而又极细的视线伸展到对置的面上。

在这些视线之间是有差别的，我们必须知道这些差别，它们有赖于视线的活动和任务。有些视线在达到面的边缘之后，就测