

FAN HUI YUAN SHI

SI XIANG ZHE SHU XI

〔俄〕 阿·阿·古贝尔 编
符·符·巴符洛夫

返回源始

· 思想者书系 ·

文化艺术出版社

思/想/者/书/系

返回源始

——艺术大师论艺术

〔俄〕阿·阿·古贝尔

编

符·符·巴符洛夫

刘惠民 译

文化艺术出版社

返 回 源 始

——艺术大师论艺术

〔俄〕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
北京市人民文学印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 13.75 字数 320,000

1997年1月北京第2次印刷

印数 1,000—5,000 册

ISBN 7-5039-1140-9/J·363

定价 18.00 元

目 录

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·殷托尔莫	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
-----------------	-----

[illegible]

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·巴基列塔·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》, VII, 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·加勒利切夫

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菲利浦·布鲁涅尔斯岐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，它类似于弓弧。

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，它依赖于位置和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。^⑨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

量面的幅员。这样,既然它们遇到的是面的边缘或外缘的部分,所以我们把它们叫做边缘视线或外缘视线。另一些视线的任务是从整个面上把面所闪烁的颜色和光反馈给眼睛并充满视觉锥体,^⑩让我们把这种视线称之为中部视线。关于锥体,我们将在下面的适当位置上讲述。在视线之中,还有一条叫做中心视线的,当它到达面的时候,就在自己周围的各个方向上组成很多的直角和等角。之所以把它叫做中心视线,是因为它和前面提到过的中心线相似。这样,我们就判明了三种不同的视线:边缘视线、中部视线和中心视线。现在让我们探讨这三种视线中的每一种是怎样参与视觉的。首先,我们谈边缘视线,而后谈中部视线,最后谈中心视线。

各种长度是由边缘视线测量的。所谓的长度,是指面上的一个边缘点到另一个边缘点的距离,而眼睛用视线测量这些距离,就像用圆规的两脚测量它们一样。在每一个面上,各点之间有多少个距离,就有多少个长度。因为我们在观察一个面的时候,不管我们要确定什么样的尺寸和长度,从下到上的高度也好,从右到左的宽度也罢,或者是从近到远的厚度,我们总是利用边缘视线,所以人们说,借助于视觉可以组成一个三角形,其底是所看到的长度,其边是从眼睛伸向底的两端的视线。毫无疑问,没有这个三角形,就不能看到任何一个长度。这个三角形的角,有两个在底线(所看到的长度)的两端,第三个角在底线的对面,位于眼睛之内。

这里的规则是这样的:位于眼睛里的那个角越锐,所看到的范围显得越小。由此可知,为什么距离很远的一个范围显得不大于一个点。尽管如此,毕竟还存在着这样的范围,这样的面,它距离你越近,被你看到的部分就越小,如果你从远处去看它,你

看的部分会多得多，在观看球体时，你可以得到证明。所以，面积依赖于距离显得大些或小些。谁要是深刻地理解了我已经谈过的东西，谁就会明白边缘视线在距离改变的情况下是怎样变为中部视线的，而中部视线又是怎样变为边缘视线的；他还会明白，当中部视线变为边缘视线的时候，所看到的范围立即显得小些。相反，当边缘视线从自己的端点往前伸，伸的距离越远，所看到的范围就越显得大。谈到这里，我通常要把下面的规律告诉我的朋友：你为视觉占用的边缘视线越多，你所看到的東西显得越大；占用的边缘视线越少，你所看到的東西显得越小。这些边缘视线在一条紧挨着一条地围成自己的面的时候，像用柳条编笼子那样，就组成了一个名为“视觉锥体”的东西。这样，摆在我们面前的任务，是要讲一讲什么叫做视觉锥体以及它是怎样由边缘视线构成的。我们用自己的方法描述它。视觉锥体具有这样的物体形式：如果从这个物体的底向上引出的直线都汇于一点。视觉锥体的底，是我们所看到的面，而视觉锥体的侧面，则是那些被称之为边缘视线的线。视觉锥体的尖端，或者叫视觉锥体的顶点，处在眼睛里，处在各个长度的视角所处的位置。

到此为止，我们讲解了组成视角锥体的边缘视线。我觉得，我充分地指出了那些依赖于眼睛和眼睛所看到的東西之间的距离的长短而产生的差别是怎样的。

现在应该谈谈中部视线了。在视觉锥体之内，在边缘视线之内，有大量的中部视线。人们常说的变色龙能够吸收任何一个接近于它的物体的颜色，而中部视线的功能和变色龙的功能一样，能够吸收所见之面的光和色。因为这些视线从它们与面相接触的地方起，一直到眼睛的本身，处处都在吸收所见之面的光和色，所以不管你在什么地方把它们截断，你都能发现它们同样是有光