

藝術大師論藝術

第一卷

〔蘇〕

阿·阿·古貝爾
符·符·巴符洛夫

編

文化藝術出版社



艺术大师论艺术

第一卷

〔苏〕阿·阿·古贝尔 编
符·符·巴符洛夫

刘惠民 译

文化艺术出版社

艺术大师论艺术

第一卷

〔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）

新华书店北京发行所发行

文字六〇三厂印刷

*

开本850×1168毫米1/32印张9.625字数210,000插页55

1987年3月北京第1版 1987年3月北京第1次印刷

印数:0,001—3,700册

书号:8228·112 定价:6.30元

编者的话

编纂《艺术大师论艺术》一书，我们利用了各种材料：书信、谈话、文章、论文、回忆录、评论等等，但是录用的只是画家、雕塑家和版画家有关艺术的那些言论。大师们的这些话是他们的创作的补充说明，也是评论不同国家和不同时代的艺术生活的珍贵资料。

不是所有的画家都以文字、并在同一程度上阐述过自己的艺术观，列奥那多·达·芬奇、丢勒、霍加士(Хогарт)、克拉姆斯科依(Крамской)、列宾就留下大量的理论著作，而提香、华托、庚斯勃罗、夏尔丹就没留下什么。从另一方面来说，一些大师有时在艺术上并没有以自己的艺术作品起过明显作用，然而却以自己的文艺理论著作博得了广泛的声誉，切尼诺·切尼尼(Ченнино Ченнини)、保罗·毕诺(Паоло Пино)、詹保罗·罗马佐(Джанпаоло Ломаццо)等就是这样的人，他们把我们引进了他们那个时代和社会的艺术趣味的圈子。

由阿尔京(Д.Е. Аркин)和捷尔诺维茨(Б.Н. Терновец)编辑的、于1936—1939年出版的四卷本的《艺术大师论艺术》，早已成了绝版的珍本。我们在和亡者阿尔京(1957年逝世)开始准备这一版的时候，是以填补上述的空白和给原书补充一些材料为宗旨的。我们补充的是：没有列入先前版本的一系列大师的材料；关于印度、中国、日本和中近东艺术的材料；阐述

西欧和俄国的中世纪艺术创作的材料；还有以前没有介绍过的画家（马尔蒂奈斯 Мартинес、巴罗米诺 Паломино、勃列依克 Блейк、罗乌连斯 Лоуренс 和十九世纪末到二十世纪初的俄国画家以及苏联各族画家等等）的言论。先前的译文都重新审阅了，有些地方换成了新的译文，或者作了一些修改。对原文的说明，即每一部分的简短导言和对译文的注释，仅仅限于必要的知识，丝毫也没有追求对所有时代和个别大师的艺术观点的系统论述，它们的作用是比较微小的，纯属辅助性的，只是帮助读者在汇集于本书的这些文献资料中能正确地找出一个头绪。

全书分下列各卷：

卷一，中世纪艺术大师的理论

卷二，文艺复兴时代艺术大师的理论

卷三，西欧十七世纪至十九世纪艺术大师的理论

卷四、五，十九世纪至二十世纪初艺术大师的理论

卷六、七，苏联各族艺术大师的理论（从古代到 1917 年）

第一卷序言

在这一卷里，汇集了东方各国和西欧封建时代的大师们的言论。尽管各民族历史命运不同，文化遗产和地理环境各异，中世纪艺术在内容上和风格特点上还是具有某种共同性。

中世纪大师们关于自己的艺术的那些言论，与其说反映了个人的观点，不如说概括了那些在美术界已经形成和固定下来的东西。这种集体经验都是以书面形式记录下来的早已形成的习惯、技法和肖像学的要求。中世纪的艺术大师赋予自己的艺术技法以很大的意义，所以不管是东方大师的论著还是西方大师的论著，都是对几代大师们的实践经验的总结。

封建主义时期并不是在所有的地方、在同一年限内结束的。当资本主义关系在先进的欧洲各国，首先在意大利，开始萌生并伴以文艺复兴时代的文化时，中世纪艺术在亚洲各国还继续存在，此时各国艺术大师的言论就组成了现在这部书的第一卷。

在这一卷里所收集的条文，就其内容和范围来说，是极不相同的，其中有一些，生动活泼，直接反映了自己时代的艺术实践，而另一些则有纲领性的意义。有的论文是全部引用的，有的则是摘引的，或者有所删节。在后一种情况下，删节的地方最后都以省略号(……)标出了。书中方括弧内的文字，是译者的补释，圆括弧属于原文。译文的出处，都在正文的序言和注释里指出了。

HAAN/07

编委会向E·B·维诺格拉多娃、H·A·维诺格拉多娃、П·A·格林采尔、M·A·古科夫斯基、H·И·甘拉特、B·H·拉扎列夫、B·Φ·列文松-列辛格、Г·A·普加琴科娃、C·H·索科罗夫致谢,他们审阅了第一卷手稿,提出了宝贵的意见;也向M·B·托尔马切夫致谢,他积极参加了科学印刷的准备工作和插图的挑选工作。

目 录

编者的话.....	1
-----------	---

第一卷序言.....	1
------------	---

印 度

绪论.....	特·格列克 斯·久良耶娃 3
---------	----------------

基德尔拉克沙那(绘画的特点)	8
----------------------	---

(导言、译文、注释:姆·沃罗皮耶娃·捷娃托夫斯卡亚)

中世纪印度大师论雕塑(十五至十六世纪印度论著的摘录).....	34
---------------------------------	----

(导言、译文、注释:恩·罗巴诺娃)

中 国

绪论.....	符·巴符罗娃 61
---------	-----------

谢赫(五世纪).....	65
--------------	----

古画品录	66
------------	----

(导言、译文:斯·科切托娃)

王维(699—759).....	67
------------------	----

山水诀	68
-----------	----

(导言:斯·科切托娃,译文:符·阿列克塞耶娃)

荆浩(九世纪末至十世纪初).....	71
笔法记	72
	(导言、译文:斯·科切托娃)
郭熙(1020—1090).....	76
林泉高致	77
	(导言、译文:斯·科切托娃)
苏轼(1036—1101).....	88
传神记.....	89
	(导言、译文:斯·科切托娃)
董其昌(1555—1636).....	90
画眼	91
	(导言、译文:斯·科切托娃)
石涛(1630—1717).....	94
苦瓜和尚画语录	95
	(导言、译文:斯·科切托娃)

目 本

绪论.....	恩·伊瓦年科 99
西川佑信(1671—1751)	104
《画中之日本》的前言	105
《画中之日本》的后记	106
	(导言、译文、注释:恩·伊瓦年科)
司马江汉(1738—1818)	118
谈西画	119
	(导言、译文、注释:恩·伊瓦年科)

溪斋英泉(1791—1848) 125

无名老者的短记 126

(导言、译文、注释:恩·伊瓦年科)

近东和 中东

绪论 勃·魏马尔纳 133

绘画艺人行会章程(十四世纪末至十五世纪初) 140

(导言、译文、注释:艾·达尔斯基)

苏丹-阿里·麦什海基(1432/1433—1520) 148

书法论 150

(导言、译文、注释:格·科斯退柯娃)

杜斯特-穆罕默德(死于1550) 170

论书法家和美术家 172

(导言、译文、注释:格·科斯退柯娃)

萨基格-贝克·阿弗沙尔(1533年生,1612年以后死) 185

造型歌诀 189

(导言、译文、注释:阿·卡兹耶娃)

拜 占 庭

绪论 符·拉扎列夫 223

叶尔米尼亚(绘画艺术指南) 226

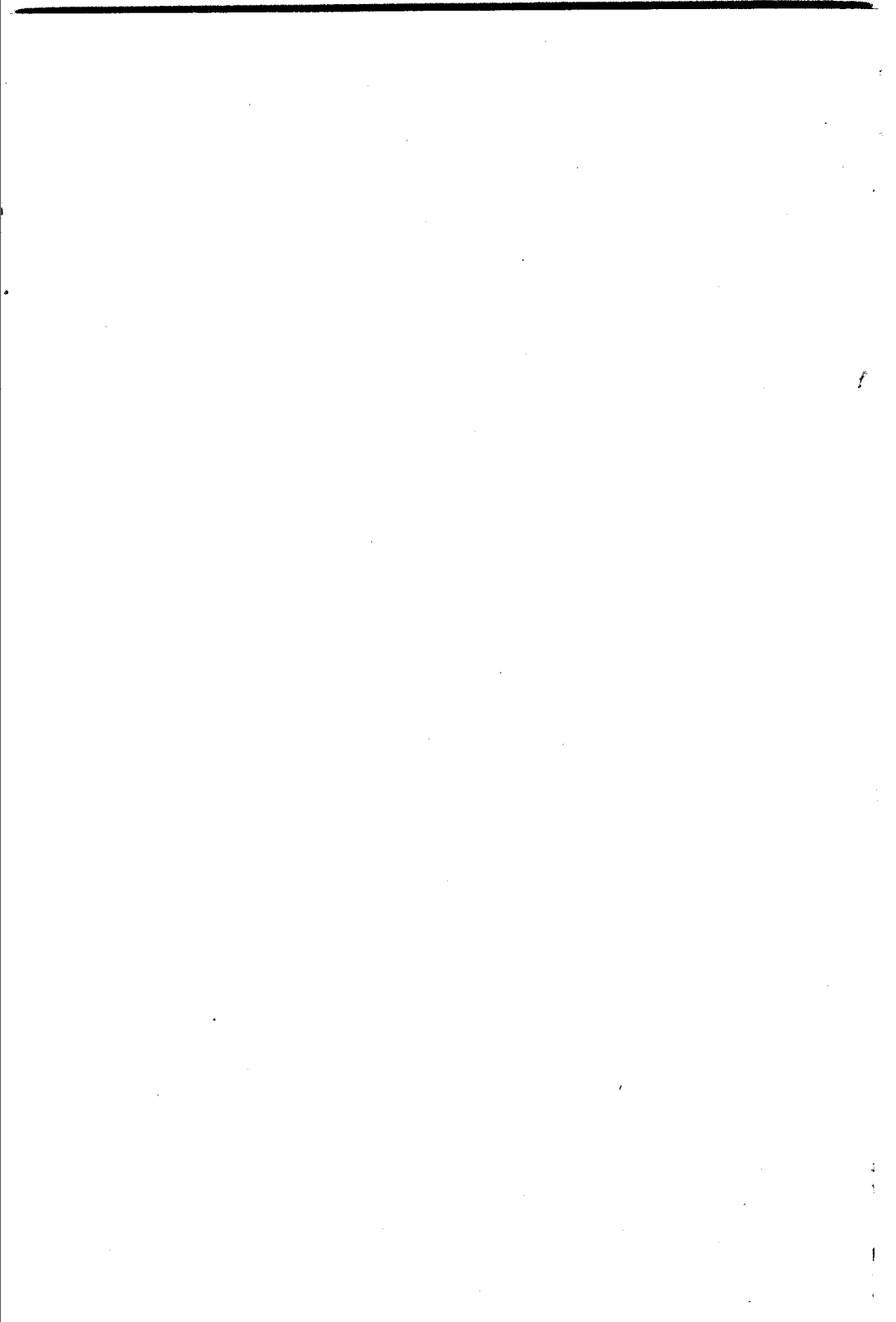
(编选者:姆·托尔马切夫,导言、注释:符·拉扎列夫,

译文:阿·乌斯宾斯基)

西 欧

绪论	阿·古贝尔	251
神甫戴奥菲尔(十一世纪末至十二世纪初)		254
论各种艺术		257
(导言、注释:阿·古贝尔,译文:恩·麦 利克-加依卡卓娃)		
维拉尔·德·奥奈库尔(十三世纪前半叶)		276
《素描书》里的注语		278
(导言:阿·古贝尔,译文:德·阿尔齐娜)		
切尼诺·切尼尼(生于1370年左右)		281
论艺术的书(论绘画)		283
(导言、译文:阿·古贝尔)		
插图目录		291
译后记		299

印度



绪 论

印度艺术是世界上古老的艺术之一。远在五千年前，印度的大师们就创作了非凡的、富有表现力的作品，那个时候他们已经掌握了复杂多样的技法。

印度艺术，一方面可以从传统、教规上来辨认，另一方面也可以从传统和教规范范围内的丰富幻想和形象、形式、题材、象征的多样性上来辨认。印度古代大师们创作的艺术品，通常都带有各种各样的复杂的象征意义，以可见的形象述说有关宇宙和宇宙起源的观念、道德和宗教的标准及武断的定理。这种象征意义是在数千年内形成的，世世代代的创作家都为自己的艺术造型选择客体的最富有表现力、最有代表性的特征，一直到比例法则和色、线搭配规律变得明确为止，到客体的本质能在准确的形体上明显地表现出来为止。但是，在与客观世界相联系的那些造型上，表现的并不是现实的本身，而是现实的理想化形象。或者是反映某种思想的虚构形象，这表现在与本质外貌不同的诸神塑造上。

印度艺术在其发展的途中受宗教影响很大，但是就是在这种与宗教的清规戒律相联系的最好的艺术样品上，美术家永远是创造者。优秀的和有影响的宗教题材的作品被用于教义的创建上，教义无疑是在僧侣的监督和参与下创建的。当然，也不排除这种可能性，在一些个别情况下，僧侣自己也能创建教义，

至少是在古代，当宗教派系还没有成为固定的形式时是这样。

印度艺术和文学的高度发展及其在印度广大居民生活中的巨大作用，是以印度的绘画、雕塑和建筑方面的理论著作和评论著作大量出现为条件的。高度发展的各个方面的术语学对这些论著（湿利帕-沙斯特拉 *шильпа-шастра*）予以特别注意，因为里面包含着详细制定出来的技法。这些论著产生的时间不能准确地划定，它们是在若干世纪内形成的，远在成书之前就有了，除此之外，在以后的多次传抄中也得到过补充。

绘画在印度流传得非常广泛，宫殿和寺院都装饰着壁画，木制家具和棉布上都有图案，更不要说专门的美术馆了。每一个受过教育的人，家里都有颜料、画笔和其他必不可少的绘画什物。印度的绘画作品以其题材和风格的多样性而与众不同，它们大体上可以分为四种类型：写实的（*сатьям* 萨奇亚姆），抒情的（*вайникам* 瓦依尼卡姆），风俗的（*нагарам* 那加拉姆），综合的（*мишрам* 米什拉姆）。就其情调而言，印度绘画可分为九种：一，艳情的；二，滑稽的；三，悲悯的；四，英勇的；五，暴戾的；六，恐怖的；七，厌恶的；八，奇异的；九，宁静的。印度的艺术论著在讲述各种情调的绘画之后作了这样的规定：民宅里只能挂艳情的、滑稽的和宁静的画，而统治者的宫廷、专业建筑和寺院可以用任何情调的绘画来装饰。

自然，印度也有一系列讲述绘画起源的神话故事，在这种五花八门的故事里，绘画的产生都是和画人、塑造人的需要分不开的，有趣的是，这既是奇异的故事，同时也是艺术创作。其中有一个关于绘画起源的神话故事还成了《毗湿奴德哈尔莫塔拉》（*Вишнудхармттара*）一书的内容。这个故事说，贤人那拉衍那（*Нараяна*）因为想让令人厌烦的天堂舞女感到羞愧，就以芒

果汁当颜色，画了一个美女乌尔瓦什(Урваши)。但是，创作出来的人物形象，并非永远都是美术家幻想的产物，他们往往和某个模特儿有相似之处。除此之外，在古代论著中还指出，不仅仅是幻想和观察进入艺术作品的创作，《基德尔苏德尔》(绘画规则)一书就是从贤人马尔康捷雅(Маркандейя)和国王瓦德日拉(Ваджра)之间的谈话开始的，从这个谈话中可以看出，各门艺术之间的联系是多么密切，对美术家的宽阔视野又该赋予多么大的意义。

“瓦德日拉：喂，无罪的人，你告诉我，怎样画各种神像……”

马尔康捷雅：好，人主。谁要是不知道一点绘画规则，谁就不能理解造像的特点。

瓦德日拉：噢，勃赫利古(Бхригу)后代的捍卫者，你把绘画的规则告诉我吧，因为只有熟悉绘画规则的人才知道怎样讲解它们。

马尔康捷雅：没有舞蹈知识，也无法明白绘画规则……

瓦德日拉：那就请你先给我讲讲舞蹈知识，而后再讲绘画……

马尔康捷雅：如果不懂音乐，也很难理解舞蹈知识，因为没有音乐，舞者全然无能为力。

瓦德日拉：噢，用德哈尔马(Дхарма)谈话的人，那就请你谈音乐……

马尔康捷雅：不会歌唱的人，也不能理解音乐……”

舞蹈、音乐和歌唱的知识能够使画家创作出有表演动作的、富有表现力的、象生命呼吸那样有节律的作品。对生活的幻想和观察、节奏感、舞蹈艺术的各种各样的舞姿以及手势的象征意义，是画家创作的必要泉源。

存在于各种论著之中的那些艺人规则，无论是《阿耆尼-普拉那》(Агни-пурана)还是《阿加玛》(Агама)，无论是《马那萨拉·湿利帕-夏斯德尔》(Манасара шильпа-шастра)还是《沃斯杜·夏斯德尔》(Васту-шастра)，都为建筑提供了资料。在属于纪元前 1000——600 年的《梵书》中，就有很多章节是谈建筑学的，对宫殿的规模和类型，城市、乡村和要塞的设计方案，乃至雕塑和绘画中的人体比例，都规定得详详细细。例如，把一个人的身高分成十份，把每一份又分成十二小份，整个身高计有一百二十小份。在这些长度单位中间，指出了人体各部分的比例关系和面部特征。人们把类似的规则也用到建筑上，因为建筑有固定的高度，建筑者就可以毫无差错地遵循通用的比例关系，即使他们遇到用整块的坚硬岩石建造寺院的时候，也必须从上到下地雕刻它，例如八世纪的埃罗拉(Элора)的凯拉萨那特(Кайласанатха)神庙就是这样建造的。在《马那萨拉·湿利帕-夏斯德尔》(Манасара шильпа-шастра)一书中，关于柱式的描写也是如此详尽。如果按一般式样把柱子分为五种，柱基就有六十四种，这就为建筑者们留下了自由挑选的余地。

类似于这种详细制定的艺术规则，不仅说明了艺术规则在形成过程中的连续性，而且也说明了它们与民族传统的密切关系。

尽管印度艺术受婆罗门教和印度教的教规的制约，但是它向来都流露着生机勃勃的因素，流露着从人民想象中获取灵感艺术家们的个人才干，即使在受经典程式束缚的而又经过僧侣长期地集体加工过的其他艺术中也是如此。

出自民众的艺人用成千上万的雕塑、连环雕刻和壁画装饰了寺院的各个部分，他们既采用了大量神话和灿烂的民间幻想