

武红 著

艺术家形象的塑造

THE SHAPING OF FIGURE FOR ARTISTS

——关于工匠如何成为接受神圣灵感的艺术家的探讨

辽宁美术出版社

艺术家形象的塑造

THE SHAPING OF FIGURE FOR ARTISTS

——关于工匠如何成为接受神圣灵感的艺术家的探讨

武红 著

贵州师范学院内部使用

辽宁美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

艺术家形象的塑造 / 武红著. — 沈阳 : 辽宁美术出版社, 2016. 12

ISBN 978-7-5314-7517-0

I. ①艺… II. ①武… III. ①艺术家—形象—研究
IV. ①J03

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第244866号

出版者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 沈阳博雅润来印刷有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/32

印 张: 6.5

字 数: 190千字

出版时间: 2017年1月第1版

印刷时间: 2017年1月第1次印刷

责任编辑: 申虹霓

责任校对: 郝 刚

ISBN 978-7-5314-7517-0

定 价: 58.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

http://www.lnmscbs.com

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

前 言

关于艺术家形象形成的问题，也可以理解为艺术家的独特性如何形成的问题，在公众的观念中，艺术家通常会与怪诞、癫狂、傲慢、孤独之类的词语联系在一起。那么，这些艺术家到底具有怎样的形象特征？这些固有观念又从何而来？这将是本文需要思考的问题。通常，社会对于艺术家的重视程度，或者说艺术家在社会中的位置对其形象的形成有着重要影响，艺术的发展史也是艺术家不断自我完善、自我塑造的历史。这是一个漫长的发展过程，艺术家以他们的创造、才能和奋斗逐渐让社会与公众认识并了解了他们。这些曾经被视为工匠的艺术家们经过自身的努力成为被社会与大众尊敬的、拥有多方面学识的人，与此同时，他们对于自身的认识、社会的看法以及他们的行为表现等，也随着社会地位的提升发生着变化，他们逐渐成为与普通人相区别的有独特个性的群体。

艺术家传记的出现同样是艺术家社会地位提升的一种表现，有关艺术家的传记及故事的广泛流传，使更多的人认识了艺术家的个性与生活。而那些并非完全真实的逸闻趣事对于大众认识艺术家有什么样的作用，大众的认识又将对艺术家自身有怎样的影响等问题，是书中将要思考的另一个方面。

为充实本书的内容，在写作过程中，阅读和收集了大量有关艺术家个性、生活的中、外文资料，文中将以文艺复兴时期的艺术家作为主要观察对象，同时不排除以其他时期及中国早期艺术家的事例作为本文的部分例证。以艺术家传记、传说观察艺术家形象的研究在国内当前尚少，作者的目的是希望从另一个角度关注艺术家行为背后的本质问题，也希望通过本书引起更多的人对于这一研究的关注。

书中将从艺术家为追求知识与地位所做的努力、对待工作与生活的态度、对于外界事物的反应以及社会环境对其产生的影响等方面进行观察，试图从中探究在社会的变迁中艺术家如何认识自身以及人们如何看待他们的问题，他们以自己的不懈奋斗，不但为自身赢得了声誉，也为文化遗产宝库中增添了丰富绚丽的瑰宝。

目 录

导 言	001
第一章 对于知识与社会地位的追求	006
第一节 艺术家早期低下的社会地位及其形成原因	006
第二节 人文精神的萌芽	014
一、阿尔贝蒂的《绘画论》	014
二、吉贝尔蒂的《回忆录》	017
第三节 步入历史的舞台	020
一、传记化历史的出现	020
二、瓦萨里与《名人传》	027
第四节 作为职业的艺术	031
一、职业艺术家的出现	031
二、公众的偏见	036
第五节 罗马的诱惑	040
第二章 行会组织与艺术的社会环境	046
第一节 行会制度	046
第二节 艺术家与赞助人	050
一、艺术家与赞助人的早期关系	050
二、艺术家与赞助人的成熟关系	057
三、关于艺术家的收入	060

第三章 公众眼中的艺术家形象	070
第一节 探究知识的热情	070
一、态度的转变	070
二、勤力的磨练	076
三、无端的散漫	084
第二节 隐秘的内心	089
一、永远孤独的内心世界	089
二、忧郁的性情与病症	097
第三节 乖张的行为	106
第四节 高贵的理想式形象	124
第四章 艺术家自我形象的塑造	132
第一节 艺术家的穿着与挥霍	132
一、对于奢华装扮的热衷	132
二、挥霍与享乐	136
第二节 艺术家对待职业与对手的态度	145
一、职业的自负	145
二、艺术家相互间的嫉妒	151
第五章 艺术家的自画像	164
第一节 关于丢勒的自画像	170
第二节 关于伦勃朗的自画像	180
结 语	194
参考文献	197
后 记	202

导 言

对艺术家的定义指向怎样的一类形象？这或许是一个不可能有答案的问题。但面对这个提问，每个人的头脑中都会立刻浮现出一个特定的形象，或许很模糊，且各不相同。不过有一点可以肯定，这一形象绝不可能与任何其他职业形象相混淆。这一特殊的现象就是我着力在文中探讨的关于艺术家的形象问题。

艺术家的形象在俗常的印象中总是一个个性鲜明的群体形象，他们性格非常、特立独行，甚至惊世骇俗；对他们的描述又总与叛逆、放纵、孤僻、疯癫、怪癖等关键词语相连。如果存在这样一个认定，这一认识从何而来？又能否代表绝大多数的艺术家的真实形象呢？

谈及这一问题之前，我们首先需要关注的是艺术家的社会地位问题。不难理解，艺术家的形象在历史以及当下的时代里与其社会地位有着密切的关系。不仅如此，由于其社会地位的不断变化，与其相关的各方面关系也随之发生改变，而这些变化正是本文作者思考的重点。

当艺术家的社会地位处于较低水平时，他们必须与其他各行业的工匠一样，将熟练掌握本行业的所有技艺作为基本的生存手段。这些实际上属于工匠身份的艺术师们为使自己成为受人尊敬的有学识者，

需要经历一个漫长的过程。在这个过程中，始于中世纪之后曾以保护从业者的利益为目的的行会制度，逐渐成为束缚进步艺术家的枷锁。虽然直到17世纪，艺术家仍未完全从行会的束缚中摆脱出来，但有关他们的传记、逸事在小说中的出现，说明敏感的作家们已经开始注意到这一独特的群体。文学作品以艺术家的生活为主题，说明了艺术家已经引起了部分的社会关注，也可以看作是艺术家社会地位发生转变的风向标。

在艺术发展过程中，外部力量对于艺术活动往往起着重大的作用。当艺术家的社会地位低下时，这些外部力量对他们来说无疑是种种桎梏。除了上述行会制度对于他们的制约外，他们与赞助人错综复杂的关系，以及双方主动与被动的角色转换，均为本文命题的关切要点。其中，艺术家在作品中能否自由地展现自己的创作意图，是备受人们关注的问题。另外，关于艺术作品的报酬问题也是本文至为关注的问题之一。报酬与艺术家的生活状况息息相关，它不仅是艺术家当下社会地位最直接的显现，而且在艺术发展过程中有着比其表面字义更加重要的意义。正如普林尼（Pliny）所说：“如果美术作品的报酬过于低廉的话，美术自身便丧失了得到我们尊重的资格……”^[1]

让我们从外部环境的考察再回溯到艺术家独特形象的形成这个命题本身。赫伯特·里德（Herbert Read）说：“在任何秩序井然或平等的社会里，艺术家都是一位行为古怪的鹤立鸡群的人物。”^[2]大多数心理学家、社会学家，甚至一部分艺术史家也赞同将他们与普通人

[1] 引自ルドルフ・ウイットコウア マーゴット・ウイットコウア共著，《土星のもとに生まれて》，中森義宗 清水忠，岩崎美術社，1983年4月20日，36—37页，Plinius,xxxiv,5;Sillers;7

[2] [英]赫伯特·里德著，《艺术与社会》，工人出版社出版，1989年3月，第78页

区分开。艺术家愈来愈怪异离奇的行为，除了由于专业上的自负与他人的漠视之间所产生的不平衡外，也与社会、赞助人和公众在进一步了解他们之后采取的较为宽纵的态度有关。人们在看待一些美术从业者的怪诞行为时表现出的惊人的宽容，几乎与对待神经病患者的态度相仿。这无疑又给予对方一种认可的暗示。人们对于艺术家表现出的古怪疯狂的举动感到费解时，声称他们“生来就是有怪癖的人”便成为最直接最便利的解释。但是，如果我们稍作分析便会发现，每一个人都会有不同于他人的习惯与爱好，倘若这些习惯、爱好与常人相差过大，则会被认为是一种怪癖。任何时代或任何职业，都不乏怪癖的人，问题在于，为什么人们对于艺术家的怪癖尤为津津乐道呢？我们或许可以从两个方面来观察，即大众眼中的艺术家形象的形成和艺术家自我形象的塑造。换言之，这一独特形象的形成，是一个并非单靠艺术家自身能够达到的结果，社会以及大众对于他们的认知在其中起到了重要的作用。公众如何看待艺术家？社会对于艺术家形象的演化有着怎样的影响？艺术家在争取社会地位的同时自身形象有怎样的改变？他们的言行举止、个性特征，以及对待工作、生活的态度等，构成世人对他们的深刻印象的重要方面。由这些吉光片羽我们也可以窥见，在艺术家这一公众性符号形成的过程中，个人、社会与环境之间相生相发、相融相通的紧密关系。

本书中还有一个值得关注的问题，便是传记和逸闻趣事在艺术家形象塑造中所起的作用。关于轶闻和传说，人们一直是抱有轻蔑的态度，认为它们虚构的戏剧性不足以作为有说服力的史料。艺术家行为怪异的传闻不断地传到人们的耳中，某种个性逐渐变为共性，个体的行为成为整个行业的共同特征。今天的人们，即使从未走进过美术馆，从未真正接触过艺术家，他们的头脑中也同样会有一个艺术家的

固有形象，如邈邈、傲慢，缺乏责任感等。那些令说者和听者都为之动容的故事所造成的影响，远比我们想象的要大得多。这些故事无论是真实还是虚构，都使绝大多数并未接触过艺术与艺术家的人信以为真。而当他们真与艺术家相遇时，往往会以头脑中的已成型的标准来评判某人是否像一个艺术家。这些长久以来散见于各处的琐细言论，往往无意之中，道出架构庞大俨然成像的史书所不达的精辟见解和疏漏之处，最易被忽视和遗忘的孤单见解反而最常成为皇皇巨制的开端。正如神话故事会被人引证为一地的人们普遍价值观的佐证，轶闻不尽真实但却生动入微地向我们展示了人们对于艺术家的普遍认识、艺术家的个性特征以及他们对于普通事物所做出的反应，使我们更易于洞察艺术家的内心世界。如尼采所说：三件轶事能概括一个历史人物的性格。人们对于艺术家的评判、反映，艺术家所处的社会环境和他们自身的思索等，也常在这些传记资料中有着最详实的记载。本文的要义也并非在于对传记故事真实性的考证，而是从这些边角碎料甚至曲折倒影中采掘出可资利用的材料。

从已有的艺术家传记来看，欧洲方面，15世纪前虽然在意大利出现了佛罗伦萨的菲利波·维兰尼（Filippo Villani）所著的《佛罗伦萨名人传》，稍后还有作者不祥的关于阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）和布鲁内莱斯基（Fillipo Brunelleschi）的传记，但真正意义上的艺术家传记一直到瓦萨里（Giorgio Vasari）的《名人传》问世之后才始告出现。之后的美术传记作家中的重要人物有帕塞里（Giambattista Passeri）、贝洛里（Giovanni Berolli）、巴尔迪努奇（Filippo Baldinacci）、索普拉尼（Rattaele Soprani）、桑德拉尔特（Joachim von Sandrart）等人。如果单论历史的真实性，即使是瓦萨里，也不断地遭到后世史学家们的质疑，认为他在传记中加入了太多

的感情色彩和虚构的情节。并且，他在时间方面的含混和错误也常使得人们对他的描述能力表示质疑。虽然我们可以想见，那时的传记作家对于时间记载的准确客观性并不像现在这样重视。之后的一些传记家们也在类似的问题上受到后人的质问，与瓦萨里相同，他们同样被认为在传记中夹杂有太多的主观因素，并且对于本国和本城的艺术家抱有特殊的深厚感情。但我们或许更应深入考虑到，催生出众多传记作家的是一个怎样的伟大的时代。那个时代恢弘的潮汐在他们的身旁涌动，沐浴在文艺复兴余晖中的传记作家们亲眼见证了人类历史上一个难得的时期，他们通常与巨匠相识甚至是挚友，由于这种特殊身份和亲身的体认，仅仅记录下来便是至为珍贵的资料，后人也因此而得以接续他们的余脉。近现代开始，从传记、传说方面研究艺术家形象的著作有德国著名学者维特克夫（Wittkower）夫妇的《坎坷的艺术家》、奥地利的克里斯（Kris）、库尔兹（Kurz）合著的《艺术家的传说》等。他们在运用传记和传说时有着各不相同的目的，或是为了探究传说中被神化了的艺术家形象，或是为了从全方位寻找捕捉丰满的、个性鲜明的艺术家特征，也有的则是为了重现生动多姿的艺术家生活。

本书涉及的艺术家长限于视觉艺术家的范畴，以欧洲文艺复兴时期及其前后的艺术家作为主要观察对象，同时适时引入其他历史时期及相关的中国古代艺术家的记载作为佐证，以观察艺术家在人类文明进步的过程中对其所处的时代与地位做出的反应、思索与行为。考察艺术家自身性情的同时，切入时代的文化环境、社会脉动，力求将艺术家的形象问题论述阐释为一个整体的系统，期望为构成完整艺术史的元素之一的艺术家的形象问题做出较为全面和透彻的解析。

第一章

对于知识与社会地位的追求

第一节 艺术家早期低下的社会地位及其形成原因

正如布克哈特 (Burckhardt) 所说, 意大利的“15世纪特别是一个多才多艺的人的世纪。没有一部传记不在书中主人公的主要成就之外, 谈到他在其他方面的研究的, 而这些研究都超出了一般弄着玩玩的范围”。^[1]文艺复兴时期, 尤其是盛期, 几乎每一位有成就的艺术家都是被称为意大利独有的“多才多艺的人”——亦即“l' uomo universal” (全才)^[2], 他们不只是在艺术方面, 在其他领域也做出了突出贡献。也正是从这时起, 视觉艺术的伟大成果被广泛关注, 并产生了个人主义的天才观念和对于天才个人的崇拜心理。艺术家的地位逐渐确立起来, 他们开始加入人文主义者的行列中。这些卑微的工匠是如何从中世纪的传统束缚中得以解放并成为拥有知识及社会地位的艺术家的, 关于这个问题的讨论, 将是本章重点思考的问题。

从西方艺术史来看, 视觉艺术曾在两个时期出现了不同寻常的飞

[1] [瑞士] 雅各布·布克哈特著, 《意大利文艺复兴时期的文化》, 何新译, 商务印书馆, 1983年, 131页

[2] 《意大利文艺复兴时期的文化》, 131页

跃，这便是古希腊时期和文艺复兴时期。这是两个创造了伟大艺术奇迹的时代，一直以来人们对于这两个时期之间是否拥有相同之处怀有浓厚兴趣。“社会学家也许会在社会结构上寻找希腊与意大利这两个重要时期的相似之处。希腊是处于以奴隶与自由人作为社会结构基础的奴隶制社会的背景下，而意大利的文艺复兴则是产生于政权统一的封建社会。尽管两者的社会文化基础不同，并且相隔约两千年，但人们依然相信这些从不墨守成规的艺术家们拥有相似的行为特征，实际上他们也许真的有着相同之处……”^[1]

这里我们暂且不去探讨两个时期有怎样的相同与不同，我希望探讨的是两个同样创造出艺术奇迹的时代，艺术家们的社会地位究竟处于和能够处于何种状况。在艺术单纯为宗教服务的时期和艺术不被人们重视的时期，艺术家的社会地位低下似乎无法避免，那么，在艺术发展拥有了巨大进步的古希腊和文艺复兴时期，情况又是怎样呢？

应该说，从今天的角度来看，无论是古希腊时期还是文艺复兴时期，艺术家并没有得到与他们伟大的艺术创造相对应的社会地位与社会尊重。整个古希腊时期，人们虽然享受着艺术品，对于美术的关心和批评也已成为有教养者的身份象征，但人们对艺术品制作者的态度却极为轻蔑，“这就好比带给我们欢愉的香料和染料，而制造者却是没有教养的下等人。”^[2] 同样是这种心理，虽然每一个人都在欣赏艺术，但却没有人愿意成为艺术家，因为，即使像菲狄亚斯（Pheidias）一样，创作出杰出的作品，人们在赞赏他的技艺的同时，仍然认为他只不过是一个手艺人，一个工匠。

而就艺术家来说，他们在不断创造出艺术奇迹的同时，思想意识

[1] 《土星のもとに生まれて》，27—28 页

[2] 《土星のもとに生まれて》，35 页

与观念也在迅速提高，这种进步不可避免地会与其低下的社会地位和公众对于他们人格力量的漠视产生越来越激化的矛盾。甚至到了文艺复兴时期，美术行业仍然未曾获得应有的社会地位。即便普通人已经开始承认艺术以及艺术家的独特个性，即便少数艺术家也获得了一定的社会性及经济性的成功，但仍不能将其视为新时代的征兆。一直以来，民间虽然广泛流传着古希腊和文艺复兴时期，杰出艺术家与君主、王侯之间关系密切的传说故事，如古希腊的阿佩莱斯（Apelles）和菲狄亚斯，文艺复兴时期的莱奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）、米开朗琪罗（Michelagnolo Buonarrot）、拉斐尔（Raffaello da Urbino）、布拉曼特（Bramante）、提香（Tiziano）等。但是，无论是亚历山大将自己的情妇许配给阿佩莱斯，还是查理五世为提香捡起掉落在地上的画笔，这些温情动人的故事都还远远说明不了实质性的问题，即君王与这些艺术家的亲密关系。君王对于某位艺术家个人的特殊喜爱，并不等同于美术的职业地位在社会或人们眼中得到提高。问题当然不会如此简单，这些轶事的流传不过是想说明艺术家通过他们出众的技巧获得了某种特权。或许在人们眼中，所有拥有特殊天赋的人理应获得某种特殊的权力。因此，类似的轶事也常常会出现在其他的一些人或者拥有其他天赋的人身上。即使这些轶事对于大众认识艺术家有着不同程度的影响，但美术职业的地位并未因这些轶事而得以提高，也就是说那时的普通大众并未因此认为美术是一项体面的职业。

造成美术行业地位长期低下的原因可以从两方面来进行分析。首先，绘画，尤其雕刻是一项需要付出艰巨的体力劳动的工作，在古希腊奴隶制度的社会中，体力性劳动当然是由奴隶们来完成的。虽然，在古希腊时期也曾有身份高贵的人将绘画甚至是雕刻技艺作为娱乐活动，但作为画家和雕刻家自身来说，其地位并不比奴隶高多少，由于雕刻家的

劳动强度更大，所以他们的社会地位比画家还要低。在很长的一段时间里，艺术家们与理发师、厨师、铁匠等工匠属于一个社会阶层。与其他手工性作业一样，美术活动同样是在重复性技艺的规范和准则下完成，与创造性相比，技艺常常会得到更高的评价。在社会地位低下的时期，艺术创造成为被社会偏见控制了了的劳动，艺术家时常是无报酬地工作。同样，在文艺复兴时期，视觉艺术也没有获得应得的社会地位，这一点从年轻的米开朗琪罗决心从事艺术而遭到家人极力阻挠这一事件中便可以清楚看到。

其次，是古典哲学对于人们的影响，古希腊的哲学家们从未将绘画划入包括诗歌、音乐在内的文化艺术的范畴。作为视觉艺术来说，逼真生动地描绘和表现自然是从古至今大多数画家致力追求的，文艺复兴时期，阿尔贝蒂、瓦萨里等人提出的“模仿自然”观点是其艺术理论中的重要组成部分，“大自然的猿猴”^[1]在当时被作为对于艺术家的高度赞赏。在我国画论中亦有“观画之术，唯逼真而已，得真之全者绝也，得多者上也，非真即下矣”^[2]的论述。而恰恰是美术的这种特性成为被古希腊哲学家们轻视的根源，因为，对于哲学家们来说，重复和再现自然几乎是件毫无意义的事。色诺芬在《回忆苏格拉底》中叙述了苏格拉底认为绘画不能像诗歌等文学作品那样描写人的灵魂，因为绘画不能“描绘这种既不可度量，又没有色彩……而且还完全看不见的东西”。^[3]柏拉图在关于神圣灵感的论述中，提及了诗人和音乐家，但并未涉及画家

-
- [1] [意] 乔尔乔·瓦萨里著，《中世纪的反叛》，徐波、刘耀春、张旭鹏、辛旭译，湖北美术出版社、长江文艺出版社，2003年1月，114页
- [2] [宋] 韩琦撰《稚主论画》，俞剑华编撰，《中国画论类编》，人民美术出版社，1986年12月，41页
- [3] [古希腊] 色诺芬著，《回忆苏格拉底》，吴永泉译，商务印书馆，1984年，第三卷第十章，120页

和雕刻家，他认为绘画无法传达神性的精神，因为绘画是对于物质世界表面的一种模仿，而这种模仿所展现的仅仅是事物的一小部分。在《柏拉图文艺对话录》中他这样说道：“……模仿和真实体隔得很远，它在表面上像能制造一切事物，是因为它只取每件事物的一小部分，而那一小部分还只是一种影像。”^[1] 在他看来，画家是不能与诗人相提并论的，诗人虽然也不可能了解每一件事物，但诗人是神的代言人，由于灵感的作用，诗人能够感受和体会到事物的内在精神。亚里士多德尽管在他重要的诗论中流露出一些关于美术话题的痕迹，但并未展开真正的对于美术的探讨，他也没有给予绘画与音乐、诗歌同样的地位。

有一点我们也应该看到，尽管艺术长期以来处于被轻视的地位，但艺术家个性和表现力的拓展却从未停止过。早在公元前6世纪的古风时期，作为艺术家自信与自尊的一种表现，艺术家的签名已经出现在雕像和陶器上，这种签名无论解释为创作者对于自身技艺的自负，还是他们希望留名于后世，都说明了艺术家们已经不再认为自己的作品仅仅是件手工艺品。在意大利，公元11世纪以后，众多艺术家的名字逐渐开始为人所知，我们从一些自负的记录中，可以断定他们对于自己的作品毫无疑问有着坚定的信念，例如在比萨大教堂的青铜正门上（1180）刻有“我，比萨的波南诺，制作了这个青铜门”^[2] 和皮斯托亚的圣雅科波教堂的祭坛镶板上的“为了纪念上帝和使徒圣雅科波，我——佛罗伦萨的雕刻家达·芬奇——于1371年完成了这件作品”^[3] 等文字都说明了这一问题。

[1] [古希腊] 柏拉图著，《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社，1980年，72页

[2] 《中世纪的叛乱》，47页

[3] 《中世纪的叛乱》，111页