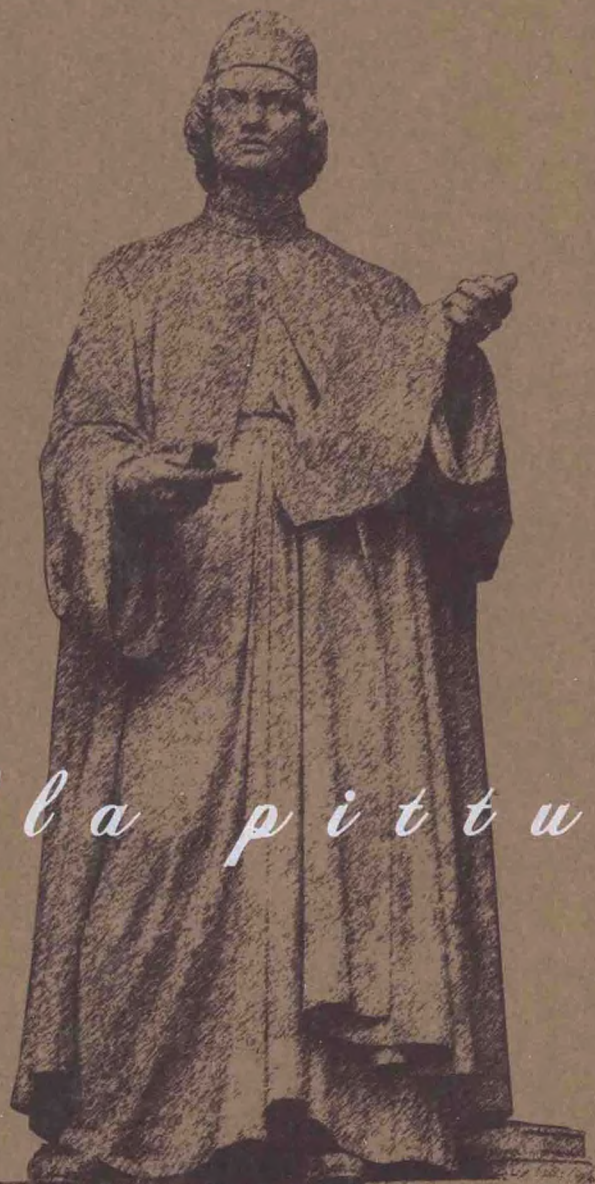


论 绘 画



[意]阿尔贝蒂 著 [美]胡珺 辛尘 译注

江苏教育出版社



Della pittura

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的《论绘画》，是第一篇现代绘画理论的论文。它出现在1435—1436年的特殊历史环境中：当时新旧艺术理论同时影响着佛罗伦萨艺术圈，而《论绘画》彻底脱离了中世纪艺术理论，标示出现代艺术理论的新方向。

——[美]约翰·斯班瑟

Leon Battista Alberti

On Painting

Translated with introduction and
notes by John R. Spencer

Yale University Press 1966



Taylor & Francis

Taylor & Francis Group

ISBN 978-7-5499-2576-6



9 787549 925766 >

定价：28.00元



论绘画

[意]阿尔贝蒂 著 [美]胡珺 辛尘 译注

● 江苏教育出版社

仅供个人科研教学使用

图书在版编目 (CIP) 数据

论绘画 / (意) 阿尔贝蒂著; 胡珺、辛尘译注 — 南京:
江苏教育出版社, 2012.12
ISBN 978-7-5499-2576-6

I. ①论… II. ①阿… ②胡… III. ①绘画理论
IV. ①J20

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 309893 号

Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover
are unauthorized and illegal.

书 名 论绘画
原 著 [意] L. B. 阿尔贝蒂
中文译注 [美] 胡珺 辛尘
责任编辑 徐金平
装帧设计 周晨
出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司
江苏教育出版社 (南京市湖南路1号A楼 邮编210009)
苏教网址 <http://www.1088.com.cn>
照 排 江苏凤凰制版有限公司
印 刷 南京精艺印刷有限公司
厂 址 江苏省南京市玄武区富贵山佛心桥3-1号
开 本 787×1092毫米 1/16
印 张 9.5
版 次 2012年12月第1版 2012年12月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5499-2576-6
定 价 28.00元
网店地址 <http://jsfhjy.taobao.com>
邮购电话 025-85406265, 85400774 短信 02585420909
E - mail jsep@vip.163.com
盗版举报 025-83658579

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换
提供盗版线索者给予重奖



[意] L.B. 阿尔贝蒂 (1404—1472)



胡瑜，1988年出生于中国南京市，1998年赴美国读书。2006年考进Duke University（杜克大学），2010年获艺术史、生物学双学士学位，上学期间获得Stephenson Pope Babcock奖学金留学欧洲深入研究西方艺术史。2012年起在Columbia Law School（哥伦比亚大学法学院）攻读法学博士。除了中、英两语，学过法语、意大利语。2009年以来，曾做过杜克大学纳史尔博物馆馆长助理、南京博物院英文翻译等工作，并在《中国书画》《Hypertension》等中外学术刊物上发表过研究论文。



辛尘，本名胡新群，1960年9月出生於江苏泰州市。南京大学哲学学士，美国华盛顿DC Southeastern University（东南大学）计算机科学硕士，南京艺术学院文学博士。江苏省政府研究室特约研究员，中国书法家协会会员，西泠印社社员，南京市书法家协会理事兼学术部副主任。原为江苏教育出版社编审，现为南京艺术学院研究院教授。

中文译注本导言

读阿尔贝蒂《论绘画》

1435年，31岁的意大利学者L. B. 阿尔贝蒂在佛罗伦萨用拉丁语撰写了《论绘画》。1436年7月17日，他又完成了这篇论文意大利语本的写作。576年后的今天，我们参照其意大利版的数种英译本，将这篇著名的画论译成了中文——即呈现在大家面前的这本小书。

若是仅仅出于猎奇来翻阅此书，或许会感到索然无味。的确，书中讲述的点、线、面、体，讲述的比例、透视、光线、色彩，对于现代人说来，不过是常识而已。即使是其中的“*istoria*”理论，也与今人多所非议的西方17世纪以来的学院派艺术主张颇为相似。但是，对于今天中国的艺术家与艺术爱好者，尤其是对于现代高等艺术教育与科研工作者来说，阿尔贝蒂《论绘画》之所以值得读、值得精读，至少有三个方面的原由，即，从学习绘画的角度看，这本书为我们剖析了写实绘画最本质的原理，以及作为艺术家必备的知识修养，是近代西方第一本科学而系统的艺术教科书；从考察艺术史的角度看，它是近代西方“核心画法”最重要的文献，有助于我们理

解文艺复兴以来欧洲绘画的改变及其发展思路；从研究艺术学的角度看，它又是近代形式的艺术学的第一篇论文，是我们认识艺术学学科性质、功能及其发展方向的重要文献。

一、从学习绘画的角度看《论绘画》

学习绘画，必须从最本质的原理入手，唯其如此，我们才能事半功倍。中国人学习中国画之所以容易上手，是因为我们对国画的发生发展、来龙去脉了然于胸，对象形与位置、赋彩与骨线的关系十分熟悉。但在欧美，哪怕是那些缺少良好的中国文化修养的华裔外籍学生，学习中国画并不是一件容易的事。他们可以不太费力地学会画一朵花、一只鸟，或一支竹、一块石，却不知道触类旁通、举一反三，因为他们所学得的只是零碎的技法，甚至为某一笔、某种水墨效果所障，捡了芝麻丢了西瓜，而全然不知中国画最本质的原理。

在中国，许多艺术爱好者在学习西画时也遇到了同样的问题：他们习惯于从临摹入手，模仿老师的作品和名画印刷品，作大量的素描练习与色彩练习，或是专门模仿某家某派的某种风格，却不知道这样的努力最容易造成食而不化。事实上，学习绘画的正确途径，不在赶时髦、求难度，而在探究本质、系统把握，由此走向因人而异、因势利导、因地制宜的变通之路。也就是说，只有真正吃透了什么是素描、为什么要画素描、怎样画素描，吃透了素描与色彩究竟是怎样的关系、如何区分与组织颜色、如何使用颜色，吃透了这些技术哪些是不变的而哪些是可变的、它们是怎样从观察自然中得来的、又怎样运用于描绘自然与创造自然，一言以蔽之，只有真正做到知其所以然，学习绘画才能顺利进入自由王国。我们将这种解析其所以然的绘画技法称为最本质的原理，阿尔贝蒂的《论绘画》正是这样的经典之作。

与当时最普遍的作坊带徒、经验传授、临摹为传统的绘画教学相反，阿尔贝蒂以焕然一新的科学精神审视绘画，以参古证今的科学知识讲解技法，以多所独创的科学方法构建体系。他反对临摹，崇尚观察自然、直接模仿自然，但不是仅仅提出清规戒律，而是提供给画家为什么做的简要论证与怎样去做的系统方法。他尝试以几何学与原始光学阐释绘画中的一系列技法问题，这不仅是为了借助于科学来提升绘画的地位，促使全社会（尤其是贵族阶层）提高对画家的尊重，也是为了增强对画家的说服力，帮助他们理解和掌握新方法。即使在今天看来，阿尔贝蒂提出的绘画技法体系，包括纱屏取景框加镜像检验的写生法，平行透视加比例控制的造型法，固有色作底加层层罩染的用色法，以及形状、姿态、色彩的多样性加丰富性的构成法，等等，不仅有助于我们理解文艺复兴时期佛罗伦萨的典型画法以及后来欧洲写实绘画的种种变法，也是我们学习西画技法所必须了解和掌握的最本质的原理之一。

更为重要的是，《论绘画》绝不局限于阐释技法，更在总结古今艺术成就的基础上，提出艺术家与作坊画匠之间的区别不在能不能画，而在是否具有广博的人文科学知识并且运用于创作构思。因此，阿尔贝蒂强烈呼吁画家广泛学习各个领域的知识，鼓励他们与博学之士交朋友。这一主张不仅成为后来西方艺术教育一直奉行的主导思想，对目前我们的艺术教育与人才培养也极具警示与启迪作用。

概言之，从《论绘画》意文版出版后的热销，从它对包括达·芬奇在内的众多佛罗伦萨画家、乃至对整个欧洲绘画的深远影响，我们可以确认这本教材的功能与价值。当然，这绝不意味着阿尔贝蒂所提出的具体绘画技法是唯一有效、不可改变的；事实上，这种具体的技法只是历史上众多画法之一，并在后来经过了反复调整、补充与完善，在19世纪之后不断受到

挑战、质疑与颠覆。但无论如何，作为西方绘画最重要的理论源头，作为西方画论第一篇科学化论著，阿尔贝蒂研究艺术的精神与方法至今值得我们借鉴。

二、从考察艺术史的角度看《论绘画》

相对而言，阿尔贝蒂《论绘画》更为重要的研究价值，在于它的特殊的艺术史地位。我们曾经作过这样的比较：近代西方艺术史之有阿尔贝蒂《论绘画》，如同中国古代艺术史之有谢赫《古画品录》，二者虽然观念相殊，却具有同等重要的作用与影响。

5世纪下半叶至6世纪上半叶，南朝梁宫廷画师谢赫《古画品录》总结前贤及当代名家绘画理念、绘画经验，提出“古有六法”。在唐代，“六法”被视为“画之本法”，张彦远《历代名画记》对此详加阐发；到了北宋，“六法”被视为“万古不移”之法，更成为此后院体画的核心画法。日本学者岛田修二郎在考察中国唐宋绘画史时，将“六法”形容为向心力之轴心，“所有的东西都在围绕其旋转”。在这个意义上，我们将“六法”称为中国传统绘画史中的“核心画法”。

衡诸西方艺术史，有如谢赫“六法”的特殊作用与历史地位的绘画理论，当属阿尔贝蒂《论绘画》无疑。就其理论来源而言，阿尔贝蒂《论绘画》既是对古希腊、罗马艺术及其理论的发掘与弘扬，也是对当代艺术成就、尤其是佛罗伦萨艺术新进展的研究与总结，更是对自己绘画艺术研究探索成果的总结。就其对西方艺术史的影响而言，阿尔贝蒂的绘画理论不仅直接促进了佛罗伦萨画风的形成与发展，也是稍后达·芬奇（1452—1519）、瓦萨里（1511—1574）艺术思想的直接理论来源，进而扩展成为后来在意、法、比、英占据主流地位的学院派的基础理论与最严格的标准，并且深刻影响着17世纪荷兰

画家，出现了与学院派相并行的荷兰画派。可见，阿尔贝蒂绘画理论有力推动了15世纪以来欧洲理性主义艺术思想及写实绘画的长足发展，在西方艺术史上同样具有“核心画法”的意义。

尤其值得我们关注的是，阿尔贝蒂《论绘画》与谢赫“六法”在思想内容上的对应，对于我们深入理解中西传统绘画各自发展路径极有帮助。谢赫“六法”是魏晋南北朝时期玄学思想与古今绘画实践经验的统一，从三个层次六个方面提出了一整套画法，即基础层次的“模写”，方法层次的“象形”、“用笔”、“赋彩”、“位置”，目标层次的“生动”。而阿尔贝蒂《论绘画》则是文艺复兴时期人文主义思潮与古今绘画实践经验的结合，它所提出的一整套画法可以与“六法”一一对应，而二者的艺术主张恰好相反。我们可以作简要的对比分析如下：

关于“模写”，谢赫讲的是“传移”，即逼真的临摹技术；这一“与古为徒”的艺术思想传之后世，不仅是中国传统绘画教学最普遍、最基本的方法，甚至成为重要的创作方法之一。而阿尔贝蒂则反对临摹、强调写生，主张直接观察和模仿大自然；他的以自然为师、以镜子为判断工具的艺术思想对后世影响甚深，既引发了达·芬奇的“师镜说”，将西方绘画教学引向写实主义道路，也衍生出学院派画石膏的基本训练方法，成为学院派理性主义教学的重要特征之一。

在绘画方法层次上，关于“象形”，谢赫讲的是“应物”，即感应于物而领会于心，这很容易使后世画家由状物走向写心；而阿尔贝蒂强调的是“映像”，即以其发明的纱屏截取自然物象，借助技术工具使画家获得精准的写形。关于“用笔”，谢赫讲的是“骨法”，即基于汉代“骨相学”观念而以轮廓线与结构线的特殊勾画方式表现物象的内在特征，这

一思想被唐代张彦远演绎为对书法笔法的强调，成为后世画家以书作画的理论基础；而阿尔贝蒂强调的是“轮廓线”，即凭借“阿尔贝蒂方格”的比例法，以细得不能再细的线条准确无误地画出物象的轮廓结构，继而由明暗与色彩化线为面，这一思想被稍后的达·芬奇发挥为以明暗与色彩取代轮廓线的艺术主张，大大提高了写实绘画的仿真水平。关于“赋彩”，谢赫讲的是“随类”，即依据物象的固有色“以色貌色”；而阿尔贝蒂则强调“光学”，即以同一色系中不同的颜色表达物象色彩的明暗变化。关于“位置”，谢赫讲的是“经营”，即画家依据自己的经验将所欲表现的种种物象合理而巧妙地组织于一幅画中；而阿尔贝蒂讲的则是“几何”，即运用其发明的平行透视方法为画面中的远近大小的物象作准确的定位。上述四方面技法规定的反差，决定了中西传统“核心画法”虽同样注重写形，却有着显著的差异。

在目标层次上，关于“生动”，谢赫讲的是“气韵”，这既是一个关乎人的天然禀赋与精神气质的形而上的理念，同时又是一个导源于人物传神与动态、扩展为万物姿势与生趣、转而笔墨技巧与水准的形而下的范畴。正是“气韵”的多义、含混与不确定性，使得中国传统“核心画法”不断被曲解、被注入新的内涵，并因此获得了古老而常新的生命力。同样追求“生动”，阿尔贝蒂讲的则是“*istoria*”，这是《论绘画》的核心概念，既是直指作为绘画品类的历史叙事画，同时又包含有场景、真实、教化、庄严、多样、丰富等等复杂的意义或要求。阿尔贝蒂不遗余力地强调“*istoria*”的价值与伟大，这应当是在很长时期内欧洲绘画始终以历史叙事画独占首席的原因之一。当然，在谢赫那里，“六法”虽然在理念上浑然一体，但在表述上又各自具有相对独立性，成为中国传统绘画品评等级的根本依据，“气韵生动”者无疑占据着最高品

第，与绘画题材并无直接关系。换言之，无论人物、山水、花鸟，其最高境界都是“气韵生动”。而在阿尔贝蒂那里，所有的技法都是为创作伟大的“istoria”服务的；作为特定绘画品类的“istoria”自有优劣之分，而伟大的“istoria”作品，应当具有精妙的创意、逼真的场景、优美的形象、渊博的历史、庄严的教化、多样性与丰富性的表现等综合品质。这是阿尔贝蒂《论绘画》与谢赫“六法”对画法理解的重要区别之一。

我们作上述比较，不是要比出谁优谁劣，而是想启发本书读者，通过对比，加深对这两部重要文献思想内容的认识，进而理解它们是如何开启两种伟大的艺术传统的。

三、从研究艺术学的角度看《论绘画》

1980年代以来，艺术学研究在中国复苏并且逐渐升温，迄今已由原先的二级学科上升为一级学科，培养出一批又一批专业人材。然而，什么是艺术学，艺术学的任务是什么，至今仍是众说纷纭。究其原因，实在是因为人们纠结于艺术学与美学、与门类艺术理论之间的关系，没有能够厘清艺术学的独特性之所在。

事实上，艺术学得名虽晚至19世纪末、20世纪初，但其思想起源却极久远，早在古希腊时期即已存在，与艺术实践相伴随。作为对艺术的理性反思，艺术学在原初的意义上甚至是指关于视觉艺术的艺术理论。我们只要认真研究被誉为现代形式的艺术学之父——康拉德·费德勒（Konrad Fiedler，1841—1895）——的学术思想，便不难看出，艺术学不同于美学，它不是站在哲学的立场，以主观的原则评判艺术的美观与品味，而是站在艺术家及其艺术创造的立场，研究艺术活动的规律与原则。艺术学也不同于门类艺术的一般知识，它不是简单描述艺术家的生平事迹，而是要阐明艺术家观照世界的独特

视角及其成因；不是简单叙述历史上曾经发生过的种种艺术现象，而是要揭示艺术史发展演变的内在规律及其种种影响因素；不是简单讲述艺术创作过程与方法，而是要剖析创造活动的内在机制及其普遍原则；不是简单提供艺术学习的范本，而是要研究艺术家培养的目标与途径；不是滞后于艺术活动的现状、仅仅作作为一般常识而存在，而是要洞察当下艺术活动的困惑、提示艺术发展的新方向。[进而言之，它不是局限于某个艺术门类、某种研究方法，而是要通过跨门类、跨学科的比较研究与综合考察，获得对艺术活动一般规律的认识]……

基于这样的认识，我们可以说，阿尔贝蒂《论绘画》乃是近代形式的艺术学经典之作，是继古希腊、古罗马零散的艺术学思想言论之后，西方第一部较为系统、完整的艺术学著作。

我们知道，阿尔贝蒂所处的时代，人文主义思潮正在意大利、尤其是在佛罗伦萨悄然兴起，并涌现出以菲利普·布鲁内莱斯基（1377—1446）、洛伦佐·吉贝尔蒂（约1378—1455）、多纳泰罗（1386—1466）、卢卡·德拉·罗比亚（1400—1482）、马萨乔（1401—1428）等为代表的伟大艺术家；而当时的绘画艺术在总体上仍然沿袭着中世纪盛行的画法与师徒授受方式。在这样的历史背景中，阿尔贝蒂敏锐发现绘画艺术发展的新方向，针对传统画坊临摹教学的弊端、画匠知其然不知其所以然的陋习、以及缺少创意的构思，以几何学、光学知识及自己的研究成果对绘画技法作深入、系统的剖析，力倡直接模仿自然的教学方法及其科学步骤，大量援引古希腊、古罗马艺术思想与艺术成就武装画家的头脑，强调以广博的人文学科知识拓展创作思路，全面阐发“istoria”的创作目标、原则与方法。阿尔贝蒂的艺术理论在当时无疑是全新的、引领潮流的，有力促进了欧洲写实绘画观念与方法的整体

提升，导致了学院创作观念与教学体系的形成，成为文艺复兴以来西方古典绘画的艺术灵魂。

由此可见，作为一门人文学科，艺术学不是一成不变的。正像美学作为学科虽然正式命名于18世纪上半叶，但美学思想早在古希腊、古罗马就已经有丰富的资料，“现代形式的艺术学”虽然出现在19世纪末、20世纪初，但艺术学思想必定有它的近代乃至古代形式。也就是说，艺术学绝非是在艺术发展的特定阶段上突然出现的，而是艺术发展的不同阶段需要不同形式的艺术学、也必然出现不同形式的艺术学。色诺芬《回忆录》所记载的苏格拉底与画家帕拉西奥斯的对话，即绘画如何通过面部表情和身体的静止或运动的姿势模仿人物的思想情感的心灵特征，这无疑是古希腊的艺术学，或者说是古代形式的艺术学。阿尔贝蒂《论绘画》是15世纪艺术家普遍欢迎的，是当时艺术发展迫切需要的，因而，它是名副其实的近代形式的艺术学。曾为《论绘画》作英文译注的美国艺术史家约翰·斯班瑟（John R. Spencer, 1923—1994）在其导言中指出：“莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的《论绘画》，是第一篇现代绘画理论的论文。”而在19世纪下半叶，占据主流地位的学院主义艺术思想已成为新兴的表现主义艺术发展的桎梏，新旧艺术形式正处于争斗之中，费德勒强调必须由艺术理解艺术，强调通过艺术家观照世界的独特视角来理解艺术，强调艺术家艺术活动中知觉行为的创造性，这是在现代主义艺术形成发展之初、适应艺术发展新要求而提出的现代形式的艺术学。当然，在20世纪中期二战之后，随着后现代艺术思潮的形成与发展，艺术家又在呼唤“后现代”形式的艺术学了，我们或许可以称之为当代形式的艺术学。至少到了费德勒时代，以往的艺术学思想也许已经成为门类艺术的一般常识，也就是我们现在常说的门类艺术理论知识；而从艺术学思想发展史来

提升，导致了学院创作观念与教学体系的形成，成为文艺复兴以来西方古典绘画的艺术灵魂。

由此可见，作为一门人文学科，艺术学不是一成不变的。正像美学作为学科虽然正式命名于18世纪上半叶，但美学思想早在古希腊、古罗马就已经有丰富的资料，“现代形式的艺术学”虽然出现在19世纪末、20世纪初，但艺术学思想必定有它的近代乃至古代形式。也就是说，艺术学绝非是在艺术发展的特定阶段上突然出现的，而是艺术发展的不同阶段需要不同形式的艺术学、也必然出现不同形式的艺术学。色诺芬《回忆录》所记载的苏格拉底与画家帕拉西奥斯的对话，即绘画如何通过面部表情和身体的静止或运动的姿势模仿人物的思想情感的心灵特征，这无疑是古希腊的艺术学，或者说是古代形式的艺术学。阿尔贝蒂《论绘画》是15世纪艺术家普遍欢迎的，是当时艺术发展迫切需要的，因而，它是名副其实的近代形式的艺术学。曾为《论绘画》作英文译注的美国艺术史家约翰·斯班瑟（John R. Spencer，1923—1994）在其导言中指出：“莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的《论绘画》，是第一篇现代绘画理论的论文。”而在19世纪下半叶，占据主流地位的学院主义艺术思想已成为新兴的表现主义艺术发展的桎梏，新旧艺术形式正处于争斗之中，费德勒强调必须由艺术理解艺术，强调通过艺术家观照世界的独特视角来理解艺术，强调艺术家艺术活动中知觉行为的创造性，这是在现代主义艺术形成发展之初、适应艺术发展新要求而提出的现代形式的艺术学。当然，在20世纪中期二战之后，随着后现代艺术思潮的形成与发展，艺术家又在呼唤“后现代”形式的艺术学了，我们或许可以称之为当代形式的艺术学。至少到了费德勒时代，以往的艺术学思想也许已经成为门类艺术的一般常识，也就是我们现在常说的门类艺术理论知识；而从艺术学思想发展史来

看，无论西方还是中国，在艺术发展的特定历史阶段上，总是有适应当时艺术发展水平及艺术家需要的艺术学，对于当时开拓艺术家思路、促进艺术发展、形成新的艺术样式，相应的艺术学思想都曾产生过启示与引领作用——艺术学独特的研究目标与理论意义，确是美学或既有门类艺术知识所无法取代的。

研究艺术学，为艺术学定位，便不能不研究艺术学思想发展史。在这里，阿尔贝蒂《论绘画》的艺术学史的重大价值，是毋庸置疑的。

综上所述，我们从学习绘画技法、研究艺术史、建设艺术学三个方面，讨论了学习阿尔贝蒂《论绘画》的意义；这也是我们翻译这本书的目的所在。关于阿尔贝蒂的生平事迹及本书撰写出版的情况，约翰·斯班瑟先生在其英文译注本的导言中有所介绍，所以，我们将这篇导言也译成中文并作为本书附录，以便读者参阅。另外，瓦萨里撰写的《著名画家、雕塑家、建筑家传记》中有阿尔贝蒂传，也是我们在阅读本书时应当参考的。

衷心希望这本书能对读者朋友们有所帮助。

胡珺 辛尘

2011年8月于美国马里兰蒙郡

拉丁文版献词

L. B. 阿尔贝蒂

致杰出的曼图亚王子， 吉安弗朗切斯科¹

美名显赫的王子，欣悉尊意雅好人文科学，特冒昧呈上这部画论。幸蒙拨冗垂阅，您会从中发现，我倾运天赋之才与勤学之力，为此科学领域带来了多少光明与知识。您以德治政，造就如此和平有序之城市，定能于公退之暇偶涉您所熟谙的文学研



图1 吉安弗朗切斯科肖像。阿姆布拉斯宫藏品，因斯布鲁克，奥地利

1 吉安弗朗切斯科·冈萨加（Gianfrancesco Gonzaga, 1395—1444），曼图亚侯爵，其子卢多维科（Ludovico II Gonzaga, 1412—1478）成为阿尔贝蒂的重要赞助人，阿尔贝蒂的主要建筑作品圣安德烈大教堂和圣塞巴斯蒂亚诺教堂，都是为其在曼图亚而建。

究。您恒怀之仁慈，恰如您的军事威力与文学成就，于众诸侯中脱颖而出；祈望拙文能因您的仁慈而幸不见弃。拙文内容之艺术性或可赢得饱学之士的首肯，而其论题之新颖性亦或易得大雅方家之青睐。此处不赘。若您有意鉴别我的人品、学问及诸方面素质，窃以为最直接的考察方法莫过役我于您的宫廷——此固我所愿也。若蒙录用，让我尽忠为您服务，且不以我为众仆中最弱者，我将相信拙文幸未使您不悦。



图2 阿尔贝蒂：圣安德烈大教堂（内部）。1470—1476年。曼图亚



图3 圣安德烈大教堂
(外观)

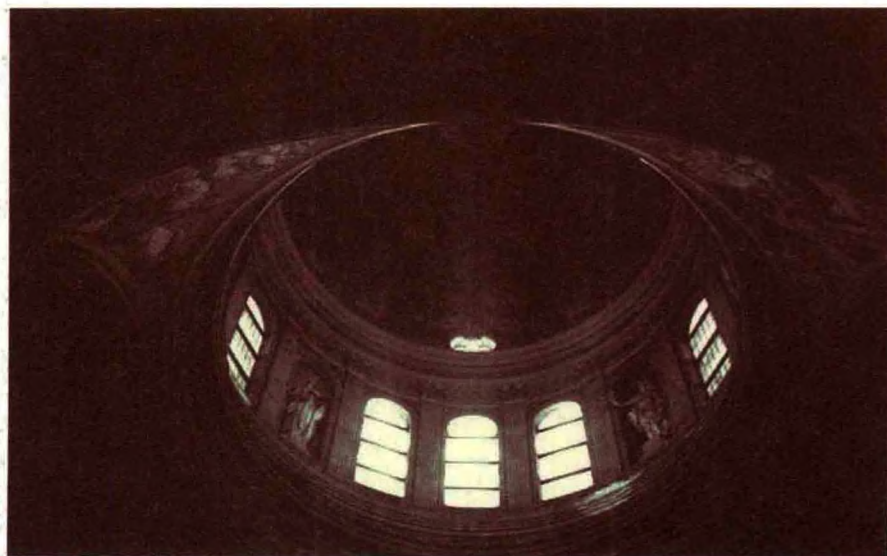


图4 圣安德烈大教堂(圆顶)



图5 阿尔贝蒂：圣塞巴斯蒂亚诺教堂。1460年开工。曼图亚。其外部已多次被改造，现存的教堂外观与阿尔贝蒂原设计应有所不同

意文版前言

L. B. 阿尔贝蒂

以前，我百思不解并深以为憾，为什么先贤那些伟大而卓越的艺术和科学，现在几乎杳无踪迹、荡然无存了。作品残迹和文献记载足可见证，这些学问在辉煌过去曾是那么广为人知。而今，绘画、雕塑、建筑、音乐、几何、修辞学、预言学等领域中，如此超凡脱俗的有识之士实属罕见，即使有，也难以得到敬重。因此，我听信了俗见：大自然，万物之母，已经老了、累了，她青春而光荣的年华，那段塑造了多少神妙的天才和巨人的时光，已经过去了。

此后，经历了一段漫长的流亡¹，一段让阿尔贝蒂家族被这最荣耀的城市遗忘了的岁月，我回到了这里〔佛

1 阿尔贝蒂家族本是佛罗伦萨金融家之一。1387年，阿尔贝蒂家族的首领、莱昂·巴蒂斯塔的祖父贝内代托被14世纪晚期至15世纪中期佛罗伦斯最有权势的奥比奇家族（Albizzi）驱逐出境；至1412年，奥比奇家族几乎将所有的阿尔贝蒂家族成员赶出佛罗伦萨，城里仅留下一个阿尔贝蒂。莱昂·巴蒂斯塔的父亲洛伦佐于1401年被迫离开佛罗伦萨，在热那亚与一位博洛尼亚贵族寡妇生了莱昂·巴蒂斯塔（1404）和他的哥哥卡罗（1403）。1434年，莱昂·巴蒂斯塔第一次正式回到佛罗伦萨。

1 在本书中，方括号内的文字为文义补充。

2 多纳泰罗（Donatello，1386—1466），意大利早期文艺复兴第一代艺术家，15世纪最杰出的雕塑家。“多纳托”是其昵称。

3 洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti，约1378—1455），意大利早期文艺复兴青铜雕刻家。“伦佐”是其昵称。

4 卢卡·德拉·罗比亚（Luca della Robbia，1400—1482），意大利文艺复兴时期雕塑家和画家。

5 马萨乔（Masaccio），曾被认为是雕塑家马叟·迪·波透罗密欧，但是近代学者普遍认为阿尔贝蒂此处所说的应是画家托马索·迪乔瓦尼·迪西莫内·圭迪（Tommaso di Giovanni di Simone Guidi，1401—1428），“马萨乔”是其绰号。

6 菲利普·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi，1377—1446），意大利早期文艺复兴建筑的先驱之一，著名建筑师及工程师。

7 图斯卡尼（或译为托斯卡尼），意大利的一个省名，是意大利文艺复兴的发祥地。图斯坎（Tuscan）是其形容词，意指图斯卡尼地区。

8 阿尔贝蒂此处所说的建筑是指佛罗伦萨圣母百花大教堂（Santa Maria del Fiore），其穹窿顶（直径45.5米）是有史以来最大的砖造圆顶，由布鲁内莱斯基模仿罗马万神殿的圆顶技巧，设计并指挥施工。为最大限度降低工程耗费，他专门发明了一种施工机械，以减少外加木质鹰架的材料需求。这一杰作至今是图斯卡尼地区的骄傲。

9 意文版原文中的“论绘画”用的是论文的拉丁文版名称“*Della Pittura*”，斯班瑟、格雷森和坎普都因此而认为，这意味着此时的布鲁内莱斯基对阿尔贝蒂的拉丁文版《论绘画》有所了解。

罗伦萨]。¹这时我才认识到，各门可敬的行业中都有许多人才，比如我们的好友雕塑家多纳托²，还有伦佐³、卢卡⁴和马萨乔⁵等等，尤其是您，菲利普⁶，仍然具有与前贤一比高低的天赋。于是，我懂了，要在任何艺术或科学领域中获得成就，我们的劳动和勤奋比时代环境或大自然的馈赠更为重要。必须承认，因为古人有许多现成的可供临摹、学习的样板，所以这些困扰今人的最高领域的知识，对他们而言较为容易掌握。那么，如果我们能在缺乏示范的困境中发掘出从未见闻的艺术和科学知识，我们将获得更崇高的荣誉。仰望着菲利普的那座巨型建筑——气冲霄汉，其投影几能笼罩全图斯坎⁷，建筑过程中竟然没有使用吊杆也不用复杂的木质支架⁸——难道会有人固执、狭隘到吝啬对建筑家的赞誉吗？如果我没猜错，这项连现代人都不可思议的工程，古人更无法企及。但是，请允许我在别处赞美您，菲利普，还有我们德行高尚的多纳托，以及其他令我敬佩的今贤。

日日夜夜，您的劳动不断创造出新成就，使您那非凡的天才得到永恒的美名。您若能从百忙中抽出时间，诚望再审查作《论绘画》⁹；我已将其送往图斯卡尼请您过目。您会看到其中有三卷：第一卷全是数学，揭示绘画这一高贵而又美丽的艺术根源于大自然之本；第二卷把艺术交到艺术家手中，辨别并阐释其中的每一部分；第三卷向画家介

绍绘画的技法和目标，指明掌握完善技术与理论体系的方法及其必要性。请仔细审阅拙作。若有任何不当之处，请予纠正。为了避免授人以柄、贻笑大方，无论多么博学的作家，都应听取高人的意见。而在众人之中，我尤其渴望您的指点。



图1 路易吉·潘帕洛尼：《布鲁内莱斯基眺望大教堂》。1839年。
现陈列于佛罗伦萨的圣母百花大教堂对面



图2 圣母百花大教堂。1296—1436年。佛罗伦萨。布鲁内莱斯基设计并组织建造其穹窿顶（直径45.5米）。它是有史以来最大的砖造圆顶



目 录

中文译注本导言——读阿尔贝蒂《论绘画》/ i

拉丁文版献词

致杰出的曼图亚王子，吉安弗朗切斯科

(L. B. 阿尔贝蒂) / I

意文版前言 (L. B. 阿尔贝蒂) / V

第一卷 / 001

第二卷 / 025

第三卷 / 061

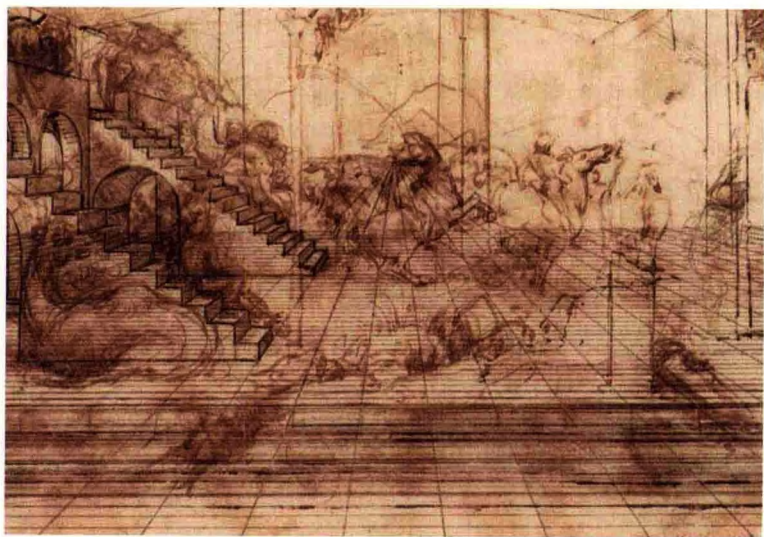
附录一 英文译注本导言 / [美] 约翰·斯班瑟 / 075

附录二 阿尔贝蒂生平及其《论绘画》的流传 / 094

附录三 中文译注本人名表 / 109

附录四 中文译注本参考文献 / 125

第一卷



1 更为感官化的智慧（意文版原文为“la più grassa minerva”，字面意思是“较为丰满的智慧女神”）。“Minerva”是古罗马的智慧女神。西塞罗在其《交友论》（*De amicitia*, V, 16）中用此词表示未经提炼的感官智慧。阿尔贝蒂在《论绘画》拉丁文版本中直接援用西塞罗的“Minerva”（意指感官智慧）；而在其意文版本中，为了向不知道西塞罗的画家们普及这一术语，阿尔贝蒂在“minerva”前加上了“la più grassa”（意指未经提炼、较为粗糙）的修饰语。此语相对于数学而言，如果说数学是抽象的（因而是干瘪的）智慧，绘画则是感官的（因而是有血有肉的）智慧。

2 面，意文版原文为“*superficie*”。格雷森则将其英译为“*surface*”（表面），而西班牙译本将此译为“*plane*”（平面），并解释阿尔贝蒂所说的不是面本身，而是其视觉效果。故下文将此词译为“可视面”。

3 “*horizontem*”，虽译为“地平线”，但与我们现在的艺术术语不同。在15世纪，“轮廓”尚未成为标准术语，为准确地表达此概念，阿尔贝蒂用了很多不同的词：拉丁文版中出现了“*ambitus*”（周长）、“*ora*”（边

在这篇论画短文中，为了阐述的准确与清晰，我首先在首先从数学家那里吸取与本文有关的知识。理解了这些内容之后，我再努力将话题展开，以大自然的基本原则解释绘画艺术。

阅读本文的时候，请不要将我看作是一位数学家，而是一名用数学来说事的画家。数学家只是抽象处理物体的轮廓，不考虑物体的其他属性。然而，因为我们关注的是物体的视觉印象，我们需要使用更为感官化的智慧¹。据我所知，这篇论文的题材是前所未有的，内容很复杂，如果大家能够领会其中之义，我的目标就达到了。我再次请求大家将本文看成画家的理论。

我们首先应该说明，点是一个不能再被分割的几何图形。在此，我将形体定义为任何呈现在可视空间的图形。不可否认，画家的工作与视觉密切相连；画家的任务就是描绘可视的对象。点成行相连，便形成一条线。线是这样一种几何图形：其长度可以被划分，而其宽度太细了，不能再被分割。线有直有曲。一条直线是两点之间最短的路径；相反，曲线不直接从一点连接到另一点，而是像一张拉开的弓。正如许多条丝线纺织成一块布，许多条线排在一起则形成一个面²。面是物体不知道深度但看到长度、宽度和质地的外表部分。面有一些固有属性，一旦将其改变，面也随之改变。然而，面的另一些属性与视觉相关，即使在面保持固定状态的时候也显得有所变化。

面的固有属性分为两类。其一，是划定可视面外围边界的一条或多条线，有人称其为*horizontem*，但我喜欢拉丁文的*ambitus*，或轮廓。³轮廓有圆形的，

有曲折的，有的是一条直线，有的是由多条直线组成的。圆形的轮廓包围着一个圆；圆的轮廓像一个花环。在圆形的中心设定一个点，这个点叫圆心，它与花环上的任何一点都有着同等距离。一条穿过圆心、将圆一分为二的直线就是数学家所谓的直径，但我宁愿称其为中心线。让我们采纳数学家的说法，除了穿过圆心的线，没有其他直线能平均切割圆周。

让我们先回到面这个概念。如果一个面的轮廓变形了，这个面将丢失其原本的形状和名称：比如说，一个三角形将变成四角形或多边形。要是构成轮廓的线条变长或变短，或者其中的角度变大或变小，面的轮廓将随之改变。所以，我们应当在此解释一下角这个概念。

角是面的边界上两条直线交叉之处。角分为三种：直角、钝角和锐角。如果两条直线的交接形成四个等角，那么，其中每一个均为直角。换言之，所有的直角都是等角。角大于直角称为钝角，小于直角则为锐角。

让我们再回到面。如上所述，只要不改变轮廓中的线和角，面将保持不变。由此可见，轮廓是面的一种固有属性。

现在我们来探讨面的另一种〔固有〕属性，形容的是物体的外壳。这种属性有三种体现：有平面的，有似乎被掏空了的，有朝外突出、成球形的。除此之外，还可能出现第四种，即由上述任何两种合成的面。如果将直尺扫过一个平面，尺子能接触到外壳的每一点——水的表面类似于此。球形的面则类似于球体的外壳。我们知道，球体是一种没有任何棱角的正

缘、边界)和“*fimbria*” (外围)、“*discrimen*” (界线)、“*extremitas*” (极端);意文版中则用“*orlo*”,此词含有周边、边缘、疆界、轮廓等等概念。阿尔贝蒂稍后撰写的《绘画原理》(*Elementi di Pittura*),终于选择了拉丁语的“*discrimen*”和意大利语的“*limbo*”(边界、轮廓)。现代的英译本中统一译为“*outline*”(轮廓的现代术语)。

圆形体，其外表的任何一点与其中心的距离都是相等的。凹面类似蛋壳的内侧，是空心球体的内壁。合成的面既有平面部分也有凹面或凸面部分，例如笛子的内侧或者是〔鼓形〕圆柱的外壳。

我们已经知道，轮廓和外壳的性质规定了面的类型。但是，面另有两种属性，即使面本身不变，也会因它们而产生视觉上的变化。它们的变化来源于空间和光线的改变。让我们先谈空间，再论光线，研究它们如何改变面的视觉效果。

这些变化都缘于视觉感应，观察者改变所处位置，面将随之呈现出不同的规模、形状或色彩。它们都属于物体的视觉表象，这是为什么呢？首先让我们来看先哲的一个格言。他们认为，测量任何一个面的工具是目光——他们将其称为视觉射线。视觉射线将物体的形状诉诸感官。这些视觉射线通过一种自动、微妙的过程，迅速从眼睛延伸到我们观察的面，穿透空气和那些薄的、透明的物体。每当视觉射线碰撞到厚的、不透明的物体，它们将在这里设置一个点并停留在此点上。关于射线是来自眼睛还是来自面本身，前人有不少争议。不过，这些争议对于我们的论题来说过于复杂又毫无意义。我们不去考虑它们。¹我们可以把这些射线设想成最细的发丝，或是一扎丝线，紧紧捆绑于视觉之府——肉眼。在肉眼这一端，射线聚集在一起，似乎是一根树干；射线从眼睛延伸到对象的过程，则可比于迅速、径直生长的新树枝。

我们必须认识到，视觉射线有不同的强度与功能。有些射线涉及到面的轮廓，并测量其中的切线长度。因为它们接触面的外围与角端，我们可以称它们

1 这段仿宋体文字是拉丁文版中的内容，而未见于现存的意文版。下文中出现的仿宋体文字一概如此。

为外围射线，或者终端射线。另一些射线，从面的外层反射回眼球，将面所呈现的色彩和亮光诉诸视觉棱锥体（这个话题我们稍后详论），这些是所谓的中位射线。所有中位射线正中的那条射线，称为中心射线，这条射线接触面所形成的角都是相等的直角。¹（参见图1-1）称其为**中心射线**，为了与前述中心线相统一。

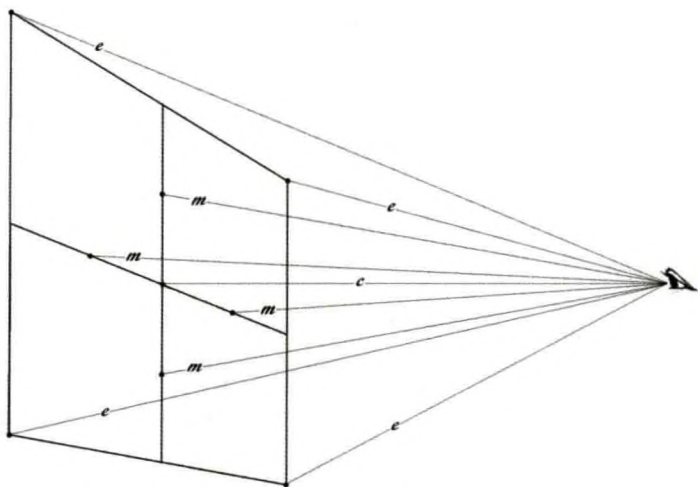


图1-1：中位、外围、中心射线

图解：视觉射线与视觉棱锥体。据阿尔贝蒂的视觉几何理论，视觉射线形成一个以可视面为底面的视觉棱锥体。其中，外围射线（*e*）涉及到可视面轮廓上的点，向观者反映其外形。中位射线（*m*）在外围射线之内，反映出物体的色彩和质感。观察对象涉及到无数条外围和中位射线，但中心射线（*c*）仅有一条，与可视面形成直角，反映出可视面与观者的空间关系。

我们已经界定了视觉射线的三种不同类型：外围、中位和中心射线。现在，让我们研究每种射线如何影响视觉效果。我们将先讨论外围射线，而后讨论中位射线，最后讨论中心射线。

面的各种切线²是通过外围射线来判断的。面中的

1 早在公元前300年欧几里得的《光学》（*Optica*）已经定义了“视觉射线”，并提出视觉射线形成“视觉圆锥体”，为当代人及后人普遍接受。阿尔贝蒂多所参考的公元前25年古罗马文献维特鲁威的《建筑十书》也称：“所有的直线到远处都聚焦于一个圆形的中心。”但不知为什么，阿尔贝蒂还是提出了“视觉棱锥体”一说，虽然不符合视觉科学知识，但斯班瑟认为，阿尔贝蒂的理论在绘画中是一重要突破，基于此说的一点透视使在平面上表现三维空间变得更为精准。此外，正如斯班瑟所指出的那样，阿尔贝蒂对视觉射线的来源与方向的叙述经常自相矛盾，有时讲射线是从眼睛射向对象，有时又说成是从对象射向眼睛。实际上，关于视觉射线的方向从古希腊到15世纪始终存在争论。

2 切线，意大利原文为“*quantità*”，拉丁文版原文为“*quantitatibus*”。英译版皆将其译为“*quantity*”，是几何学术语，指两点之间的直线距离，是一个无方向性的长度数据，例如圆形的直径长度。本书将此概念均译为“切线”。

切线是轮廓任何两点间的距离。视觉射线如同肉眼的指针，测量这些切线长度。轮廓含有多少不同的点间距离，面就有多少切线。高度是面从顶到底的距离，宽度是从左到右的距离，深度是从近到远的距离；而面上其他的长短大小也都是通过外围射线测定的。所以说，视线形成一个三角形：其底边是关注的切线，两个侧边则是从切线两端延伸到肉眼的视觉射线。我们据此断定，如果没有视觉三角，便无法测量可视面中的所有切线。视觉三角的两个底角在切线的两端，而顶角则是切线的对角，是一个眼内的角度。这里，我们不讨论视力到底是居住在眼部神经的深处，还是像活镜子一样将图像映现在眼球表面。肉眼在视觉感应过程中扮演何种角色，在此不需考虑。这篇论文只需简要地证明一些必不可少的道理。

由此总结一个定律：眼内的角度越小，切线显得越短。这就是为什么一段远方的切线似乎不大于一个点。即便如此，有些面及其切线的可视范围越近反而越小——球体正是这样。（参见图1-2）所以，切线的长度随着观者的远近而变化。我相信，理解上文的读者也能够明白，观者走近或退远，能使中位射线变成外围射线，或将外围射线化为中位射线。如果〔原先的〕中位射线变成外围射线，切线的视觉长度会缩短；反之，如果〔原先的〕外围射线落到轮廓之内，此射线的落点与轮廓的距离越大，切线的视觉长度会显得越长（参见图1-3）。于此，我为朋友们提出一个相关的定律：一条切线，牵涉到越多的视觉射线显得越长；牵涉到越少的视觉射线显得越短。

外围射线像篮子上的一道道柳条，接触面的轮

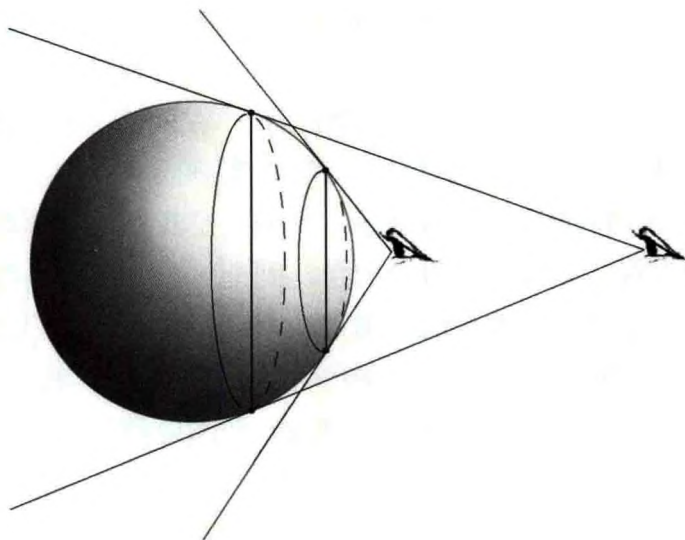


图1-2：球体的切线

图解：“近小远大”的切线。阿尔贝蒂提出，切线的视觉长度“近大远小”，但随后提出此常规的一个特例：外围射线正好涉及到直径之时，球体上的切线显得最长；近于此距离，肉眼只能观察到球体中某个小于半球截面的圆，其直径长度必定小于半球截面的直径。

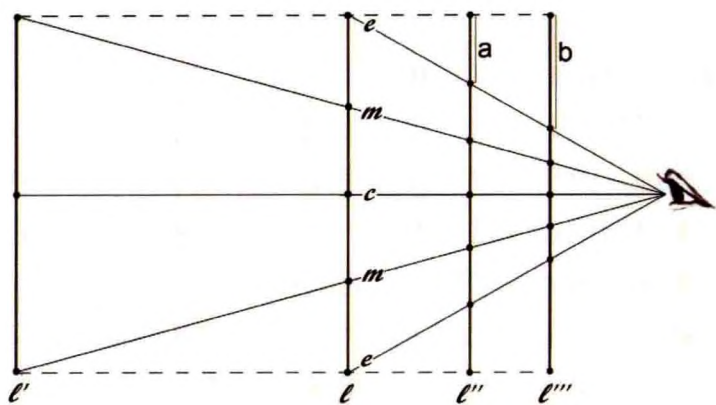


图1-3：中位射线变为外围射线，外围射线变为中位射线

图解：“近大远小”的定律。阿尔贝蒂之定律——眼内的角度的大小（两条外围射线之间的角度）决定切线的视觉长度——其实是用视觉几何学形容“近大远小”这一概念。在特定的距离，外围射线（ e ）涉及到切线 l 的两端。而在稍远的距离， l 的中位射线（ m ）成为等长切线 l' 的外围射线，因此 l' 的视觉长度小于 l 。等长切线 l'' 与 l''' 近于 l ， l 的外围射线（ e ）落在它们的两端之内，使它们显得长于 l 。但由于射线 e 在 l'' 上的落点与其端点之间的距离（ a ）短于 l''' 上的相应距离（ b ）， l'' 的视觉长度也小于 l''' 。

1 拉丁文版中为“我将借助我的智慧女神（Minerva）来解说它们。”

廓并包围其整体，形成所谓的视觉棱锥体。现在我必须形容这个棱锥体，并解释它是如何由这些射线构成的。我将用我自己的方式解说它们。¹ 在棱锥这种立体上，从底面延伸出的所有直线都聚集到同一个端点：这个棱锥体的底面是可视面，其侧面是我所说的那些外围射线，其顶点是眼内的角。到此为止，我们已讨论了建造这个棱锥体的外围射线。在我看来，我们已经证明了眼睛与物体之间的距离对视觉效果的影响。

下面我们需要关注中位射线。外围射线所圈出的视觉棱锥体之内，有无数的中位射线。它们在某种意义上像一条变色龙，那种根据环境色彩调整自身肤色的动物。这些射线一旦接触到面，便吸收面的颜色和光线并将其反馈给眼睛；任何一个打断它们的截面，都必定反映出可视面的色彩和明暗。大家知道，如果眼睛与可视面的距离很远，中位射线会削弱并失去其清晰度。我认为其中的原因可能是，中位射线载着光和色，穿越有着湿度和厚度的空气，变得很疲劳，丢失一部分视觉数据。由此我们可以得出一个定律：距离越远，面越朦胧。现在只剩下中心射线。中心射线是无数中位射线之中唯一一条直接接触切线并与其形成相等邻角的视觉射线，是三种视觉射线中最有效、最有力的一种。² 中心射线落在其上的切线显得最长。关于中心射线我们可以说很多，但是在此我们只需知晓，它被所有视觉射线支持、维护在中心，是最后抛弃视觉影像的一条射线，所以它不愧为射线之王。

我已经证实了，中心射线的长度与位置可以改变面的视觉效果。因此，中心射线的长度和位置对于视觉判断力有着绝对的重要性。

2 早在公元140年，古罗马数学家、天文学家、地理学家和诗人托勒密（Ptolemy，公元90—168）在其《光学》（Optica）中即已提出了“中心射线”，并称其为唯一一条不折射的射线。他在《地理学》（Geographia）中运用这一几何光学将平面的地图画成了球体的地图，这是现存文献记载中首次出现的一点透视。但托勒密仅应用于地图测绘和舞台设计。阿尔贝蒂的透视理论与托勒密颇类似，所以很多学者，如美国达特茅斯大学Paul Calter教授和艺术科学史家Robert D. Huerta都认为，阿尔贝蒂的贡献是将托勒密的透视知识第一次用于绘画。

另一个影响面的视觉效果的属性是受光。你可以看到，在单一光照下，球形和凹形的面呈现出暗部和亮部。即使中心射线的长度和位置没有变化，要是我们移动光源，原先的亮部会变暗，而暗部会变亮。如果光源很多，根据它们的数量和强度，你会看到面上有很多的亮区与暗区。

这提醒了我谈论色彩和明暗。显而易见，色彩的变化基于光的变化，因为同一种颜色在阴影中与在阳光下的感觉是不同的。影使色变暗，光使色发亮。先哲说过，所有可见的物体都有明暗和色彩。因此，他们断言，光与色在视觉过程中有着密切的关联。这个结论很容易证实，因为光灭了，色彩也随之消失；重新点亮光源，色彩也将再次现身。所以，我应该先谈色彩，再考察色彩如何随着光线变化。让我们避开先哲的一个争议点：他们争论色彩的来源，但是对于一个画家，研究色彩到底基于哪种或薄或厚、或干或湿、或冷或热的配方又有何用？我不是鄙视那些为此聚讼的哲学家。他们将颜色划分为7种，白色和黑色是其中的两个极端，另一种颜色处于两种极色的正中；然后，他们在中间色与两种极色之间各放置一对颜色，这些颜色的分界不是很明确，因为先哲对极色有着不同的理解¹。画家只需了解颜色是什么，以及如何在绘画中使用它们。某些当代专家遵循另一种古代理论²，即，自然界只有两种颜色——白和黑——而其他色彩都是此二色的混合。我不希望与他们争论，但是作为一个画家，我对色彩有这样的理解：从几种颜色的搭配中，我们可以造出各种各样的颜色。在此，我以画家的立场探讨色彩。虽然通过几种颜色的调配能

1 在格雷森英译本中，这句话被译为：“但其中之一比另一个更靠近极色。”

2 例如亚里士多德的《色彩论》。

1 西班牙英译本此处原注大意为：阿尔贝蒂以自然界四种元素讲四种颜色很特别，不像古文献记载的画家常用的四种颜色（白、黄、红、黑），而更贴近于中世纪的色彩理论。但最奇怪的是他将黄色省略了。这导致某些自作聪明的翻译家在这段话中加上了黄色。西班牙提出两种可能：一是当时黄色颜料难于处理，所以阿尔贝蒂将其从元色中删除；另一种可能是阿尔贝蒂此处讲述的重点不在元色本身，而是颜色的调配及其视觉效果。

2 在英译本中，颜色与色彩用的都是“color”，我们在中译本中对此稍加辨析：颜色指色本身，色彩指色的视觉呈现。这样或许有助于理解阿尔贝蒂的观点：黑与白不应作为独立的颜色，而是光对颜色明暗度的影响以及由此造成的色彩变化。

3 在格雷森英译本中，坎普将“金星”注释为“晨星”，从拉丁文版。而意文版中用的则是“最美的星”（金星）。

造出各种各样的颜色，但只有四种颜色——来自大自然的四个元素——是纯真的元色，而其他所有颜色都是它们的化身。它们是：火之红、气之蓝、水之绿和土之灰。¹ 其他颜色，如翡翠色或斑岩色，乃是这些元色的合成。颜色因此分为四大系列，而每个色系中的不同颜色都是该元色的明暗渐变，或者说是由该元色与黑色或白色调配而成的。每个色系含有数不清的颜色。我们看到绿叶逐渐从绿变白；我们也经常在地平线附近看到一种白雾，发现越往天空上方雾光越淡；我们看到的玫瑰有的是艳紫色，有的像少女的脸颊，有的是象牙色的。同样，大地的灰色，根据不同的黑白含量，也呈现出各种不同色调。

因此，颜色调白不改变其属，只改变其种。同样，用黑调色也能造出无数种不同颜色。阴影也能改变色彩：阴影变深，色彩会渐渐消失，而光线加强，色彩也变得更明亮、更清晰。可见，白色和黑色并不是真正的颜色，而是其他颜色的调节者。² 画家会发现只有用白色才能表达最亮的光线，也只有黑色才能表达最暗的阴影。我想补充一点，黑色与白色永远不能独立，总是附属于四大色系。

藉此陈述我的光学理论。光有天光，例如阳光、月光，甚至美丽的金星³之光。另外还有火光，但火光和天光有所不同。天光的投影大小完全等于物体本身的大小，而火光的投影大于物体本身。（参见图1-4）

阴影是在光线被打断的情况下产生的。被打断的光线既可以返回其来源，也可以折射他方，例如，光线被水面折射而化为屋梁上的光影。反射的光线和很

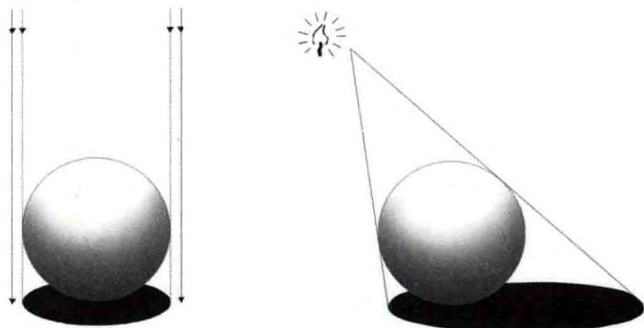


图1-4：天光与烛光

图解：天光与火光的投影。天光之光源因距离太遥远，其射线基本互相平行；若是投影落面与之垂直，投影则应等于物体的实际大小。火光之光源与物体的距离较近，其射线则与投影落面形成三角，即使某条射线垂直于投影落面，投影也将大于物体的周长。

多朋友看到的、我在罗马作出的绘画奇迹有关。¹ 此处不再赘言，我只需申明，反射的光线载着面上的颜色。可能你也注意过，阳光下，走在草坪上的人皮肤发绿。

至此，我们已经解说了可视面和视觉射线；也说过视觉棱锥体是怎么形成的；证明了中心射线之长度与位置的重要性，以及明暗的重要性。但是，因为我们一眼所见的不仅是一个面，而是几个相连的面，我们现在将研究面与面之间的视觉关系。每个面都有自己的视觉棱锥体，含有自己的色彩与明暗。因为物体的外观由面组成，物体的所有可视部分将是由各个面的小棱锥体组成的混合性棱锥体。

有人会问，这些话题对画家有什么实用价值？我认为，有志成为大师的画家必须明瞭可视面的各种属性。但只有少数画家具有这方面的知识，而对于更多的画家，如果你问他为什么这样作画，他或许能讲述

¹ 有翻译家认为，阿尔贝蒂所说的奇迹，是指他发明了最古老的针孔照相机。这不符合历史记载。大部分学者根据阿尔贝蒂自己的描述，认为他发明的应是一种镜箱式的观画装置（相当于中国人说的“西洋镜”或者“拉洋片”）。

其他任何事情，但独独不能回答这个问题。我希望好学的画家不要为此而羞愧。从任何人那里学到有用的知识都不是错误。他们应该知道，他们画线，是在表达可视面的轮廓；在轮廓里填色，其实是将画面看成一块透明的玻璃，从中映现出视觉影像。换言之，画面仿佛是一个位于固定距离和光线、有固定中心点、并且与观者有明确空间关系的透明板块，视觉棱锥体似乎穿透其中。我们常常看到画家为了寻找他所认为的最佳视象，与描绘对象拉开距离，他其实是在本能地调整视觉棱锥体的顶角角度。

一幅画只有一个面，那或许是墙，或许是画板；但在画中，画家需要表达物体的所有可视面。所以，画家应该在某个固定的位置横截由所有可视面造成的视觉棱锥体，以便在画中表达同样的轮廓和色彩。观众会觉得这样画成的作品是视觉棱锥体某一个横截面的人工复制品，依据一定的距离、中心和光线而用线条和颜色传移到平面上。既然画面是视觉棱锥体的横截面，我们现在应该讨论这个横截面的重要性。让我们结合上述原理重新考察那些形成视觉棱锥体的可视面。

有些面平躺在我们眼前，例如路面和地板，以及与它们平行的面；另一些面则是直立的，例如墙壁，以及与之共线的面。要是两个面的每个对应点之间都是同等距离，它们是平行关系；如果一条直线能够均匀接触两个面的每一部分，这两个面则是共线关系，例如一排长廊方柱的正面。¹（参见图1-5）我们应当利用这些知识来研究面和中位、外围、中心射线以及视觉棱锥体。另外，让我们接受一个数学定律：一条

1 西班牙英译本此处原注解解释道：阿尔贝蒂在讲解不同的可视面和切线时，于平面几何与立体几何之间跳跃性太大，以致令人难以理解。他讲的平行关系的面，是与视线垂直而与画面平行的那些可视面，它们在画中不会变形；而所谓共线关系的面，是与视线平行而与画面垂直的可视面，它们虽然实际上是相平行的，但在画中将会显得近大远小而变形。

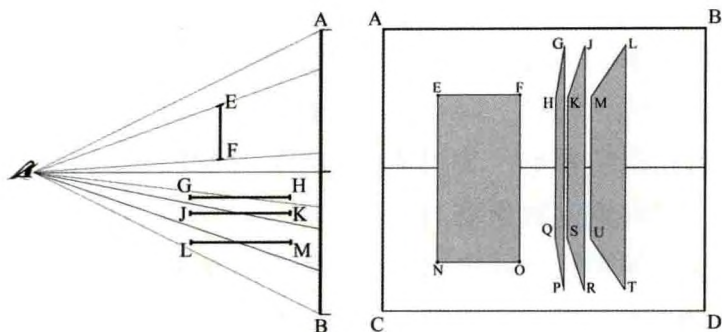


图1-5：共线与平行面

图解：“平行”和“共线”的切线与可视面。（左）切线EF与画面AB平行。而切线GH、JK和LM互相平行并垂直于画面，阿尔贝蒂称它们之间的关系为“共线”。（右）若是把左图中的切线视为可视面的顶边，EFNO是平行可视面在画面（ABCD）上的呈现，而GHPQ、JKRS与LMTU则是共线可视面的呈现。

直线切分三角形的两条边，并且形成一个新三角形；如果这条切分线与原始的、较大的三角形的一条边平行，则小三角必定与大三角成比例。数学家对此已有验证。

为了便于理解，我将更详细地阐释我的理论。我们应该首先确认比例的定义。两个三角形中，如果所有的边与角都有相同的比值，它们是成比例的。如果三角形一条边的长度是底边的两倍和另一条边的三倍，其他任何一个具有同样边长比值的三角形——无论面积大小——都与其成比例，因为这些三角形的边角关系都与第一个三角形完全相应。所有这样画出的三角形都是成比例的。¹为了更好地理解这个原理，我们打个比方。一个矮小的人与一个高大的人是成比例的，对比霍利菲尔德²与奥路斯·格里乌斯³所说的世上最高的人——半神赫拉克勒斯⁴，他们二人从手到脚、从脚到肢体的长度比值都是相等的。赫拉克勒斯

1 此处表述的是现在大家都熟悉的三角形相似性。阿尔贝蒂这样作解释，可见15世纪这一知识在画家中尚未普及。

2 霍利菲尔德(Evander)，是罗马神话中希腊的英雄，他将希腊文化、法律和宗教带到意大利，并在特洛伊战争60年前建立了未来的罗马。维吉尔的史诗描述，霍利菲尔德率领众人建筑赫拉克勒斯的大型祭坛。

3 奥路斯·格里乌斯(Aulus Gellius, 123或130—约165)，公元2世纪罗马作家。

4 赫拉克勒斯(Hercules)，宙斯与阿尔克墨涅之子，希腊神话中最伟大的英雄。

1 安泰 (Antacus)，古希腊神话中的一位巨人，其力量来源于大地，只要身体不离开大地，就会有源源不断的力量来打仗。大力神赫拉克勒斯识破这一点，于两军对垒之际，用计将安泰举离地面，在空中将其掐死，而赢得胜利。

和巨人安泰¹的身体也是成比例的，因为他们手掌与手臂、手臂与头、以及所有肢体部分之间的长度关系都成正比。同样，一个小三角形和一个大三角形也可以是相似三角形，其间唯一的差异是它们的面积。于此，我将重复数学家的一个原则：在一个三角形中，任何一条平行于底边的切分线所分出的新三角形都与原始的大三角形成比例。两个成比例的物体处处都是相对应的；反之，不是处处对应的物体则不成比例。

我之前说过，视觉三角形是由视觉射线组成的。一个 [与视觉三角形] 成比例的三角形是由等量的视觉射线组成的，而不成比例的三角形则有更多或更少的视觉射线。现在你已经知道，一个小三角形如何与一个大三角形形成等比例关系；而视觉棱锥体又是由视觉三角形组成的。

让我们用这些原则来重新理解视觉棱锥体。我们应该已经认识到，如果画面与可视面有着平行关系，它们所有的切线都是对应的，因为它们的每一点都完全相似。由此可见，只要可视面中那些形成轮廓的切线自身不变，画中的轮廓线也不会变形。显然，视觉棱锥体的任何一个横截面，只要它平行于可视面，就会与可视面成比例。

我们已经讨论过与视觉棱锥体的横截面成比例的面，也就是与画面平行的面；但因为许多面不平行于画面，我们应该先努力研究它们，以便更明确地理解视觉棱锥体的横截面。用数学来解释三角形和棱锥体的切线与截面会是一个漫长、艰难而又不易理解的过程，所以让我们继续以画家的思维方式进行。只需稍微讨论一下非平行的切线，我们将很容易地理解非平

行的面。

非平行的切线，有的与视觉射线呈共线关系，有的则与视觉射线呈平行关系。视觉棱锥体的横截面上不反映与视觉射线呈共线关系的切线，因为它们不与任何一条视觉射线交叉，不形成视觉三角形。当平行于一条视觉射线的切线与另一条视觉射线交叉时，它们所形成的钝角越大，这条切线将与越少的视觉射线相交，在横截面上的投影也更短。我们已经说过，可视面上有无数条切线，其中会有一些切线与横截面相平行，唯有它们在画中保持原形。而那些不平行于横截面的切线，与横截面形成的角度越大，在画中的变形越严重。（参见图1-6）

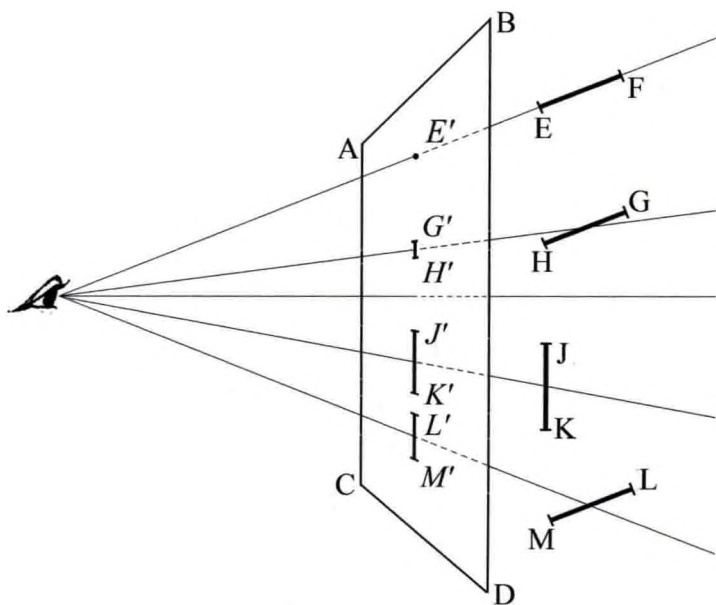


图1-6：非平行面，角度越小越变形

图解：非平行的切线。切线EF与视觉射线呈共线关系，其在画面ABCD上的呈现将为一 E' 。GH与LM都平行于EF以及与EF呈共线关系的那条视觉射线，然而，因为GH与视觉射线形成的钝角大于LM，GH的画中呈现 $G'H'$ 则将短于 $L'M'$ 。唯有JK是平行于画面的切线，所以其画中呈现 $J'K'$ 仍保持JK的长度比例。

此时，我们联想到先哲的一句话：如果神将天空、星星、大海、高山以及世间的一切都折成一半，我们不会察觉到任何的不同。大、小、长、短、高、低、广、窄、明、暗，以及其他类似的概念，都是由对比而形成的。因为它们不一定是物体的固有属性，先哲将其称为或然性质。据维吉尔说，埃涅阿斯¹是人中之翘楚，但面对独眼巨人波吕斐摩斯²，他只是个侏儒。尼索斯与尤瑞卢斯³是世间最英俊的男子，然而比起连神都想占有的加尼米德⁴，他们可能会显得极其丑陋。西班牙人称为娇白的姑娘，在德国人眼里还是黑了点。象牙和银子都是白色的；但是与天鹅或洁雪相比则是偏色的。出于这个原因，如果画中的黑白比值与原物的明暗比值相一致，此物将获得最佳的表现。

我们通过对比了解万物。对比本身就包含一种判断力量，立刻分辨出物体之间的大、小、相等的关系。于是，我们称二者之间体积较大的物体为“大”，比“大”更大的为“最大”；“亮部”是比“暗部”亮的地方，而“高光”是比“亮部”更亮的。我们最好用熟悉的东西作为衡量标准。

人类最熟悉的衡量标准是人本身。普罗泰戈拉⁵说过，人是万物的尺度。也许他的意思是，人类需要通过将世间万事和自己对比才能得到对万物的认识。我说这些的目的是为了说明，无论物体在画中是多么渺小，它们的视觉规模都取决于它们与画中人的比例。

据我所知，古代画家提曼特斯⁶深谙此理：在一个很小的画板上，他画了一个沉眠的独眼巨人；旁边，若干个羊怪在测量巨人大拇指的周径。这些羊怪衬托出巨人的庞大。

1 埃涅阿斯(Aeneas)，古罗马最伟大的诗人维吉尔(Virgil，前70—前19)史诗《埃涅伊德》中的主人公，爱神之子，特洛伊战争中的勇士。

2 独眼巨人波吕斐摩斯(Polyphemus)，出自古希腊荷马史诗《奥德修斯》、维吉尔史诗《埃涅伊德》、奥维德《变形记》，海神之子。

3 尼索斯(Nisus)和尤瑞卢斯(Euryalus)，出自维吉尔史诗《埃涅伊德》。

4 加尼米德(Ganymede)，古希腊神话中为众神斟酒的美少年。

5 普罗泰戈拉(Protagoras，约前490或前480—前420或前410)，古希腊哲学家，当时最受人尊敬的“智者”，智者派的主要代表人物。他接受了赫拉克利特关于万物流变的思想，把感觉看成是真理的标准。

6 提曼特斯(Timantes)，公元前4世纪希腊画家，其最著名的作品是《伊菲革涅亚之献祭》。

至此，我们已经讨论了视觉棱锥体的横截面和其他涉及到视觉功能的问题。但是，一个画家不仅需要知道横截面是什么，还要知道如何将其转移到画面上。我暂且撇开其他，单独陈述我自己的绘画过程。

首先讨论取景。我设定一个随意大小的直角四边形，将它视为一面打开的窗口，从中可观我想画的场景¹。此时，我会权衡画中人体的高度，然后将其一分为三，每三分之一相当于一个“臂长”——一个普通人的身高含有三个这样的长度²。我用臂长为单位切分取景方框的底边。对我来说，取景方框的底边相当于地面上离我最近的一条平行横切线。在取景方框里，我在最合适的地方设定中心射线的落点，称其为中心点³。如果中心点是准确的，它离取景方框底边的距离应当与画中人的身高相等。这样才能让观察者觉得自己眼前的可视面与画家创造的画面是同一个面⁴。

确定了中心点的位置，我将直线从中心点连接到取景方框底边的每个切分点。用这些似乎无限长的线条，我提示自己去注意每条横切线的视觉变化。（参见图1-7）

到了这一步，有人会在取景方框里画一条平行于底边的横线。他们用另外两条平行横线将这条线与底边的距离一分为三，然后再用一条平行横线将上面那一部分一分为二。[在这五条平行横线中，如果我们把取景方框的底边定为第一条线]，第一、第二条线的线间距离，比起第二、第三条线的线间距离，正好多出第三、第四条线的线间距离。⁵按照这个公式，这些画家继续画出一条又一条平行横线。（参见图1-8）我只能说，采用这种画法的人即使在其他方面运用绘

1 场景，阿尔贝蒂原文为“istoria”，这是阿尔贝蒂很重要的一个概念，此处是《论绘画》中第一次出现。在此可以理解为画中景象。

2 当时佛罗伦萨将60 cm长度设定为一个臂长（braccio）。但此处阿尔贝蒂所说的braccio是一个抽象的、因人而异的单位。

3 中心（centric）点，即我们通常所说的焦点。将其译为中心点，是为了与中心射线保持一致以便理解二者之间的关系。

4 西班牙英译本此处原注解释道：赏画者和画面之间的直接关系对于阿尔贝蒂的审美是很重要的。面对一幅好的istoria，赏画者应该觉得画面是自己空间的一部分，有身临其境之感。

5 此处语言非常难以理解，所以参照多种英译本，综合意译。

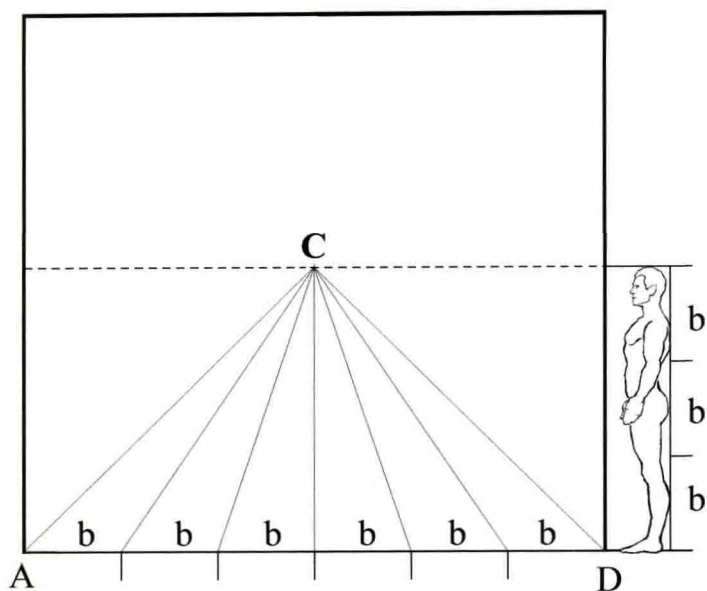


图1-7：臂长

图解：设定纵向平行线的方法。阿尔贝蒂将臂长（ b ）设为 $1/3$ 身高。画的底边（ AD ）与中心点 C 的垂直距离（即视平线的高度）应等于人的身高。 AD 以臂长均分。所有臂长分割点与 C 之间的连接线形成画中的纵向平行线。

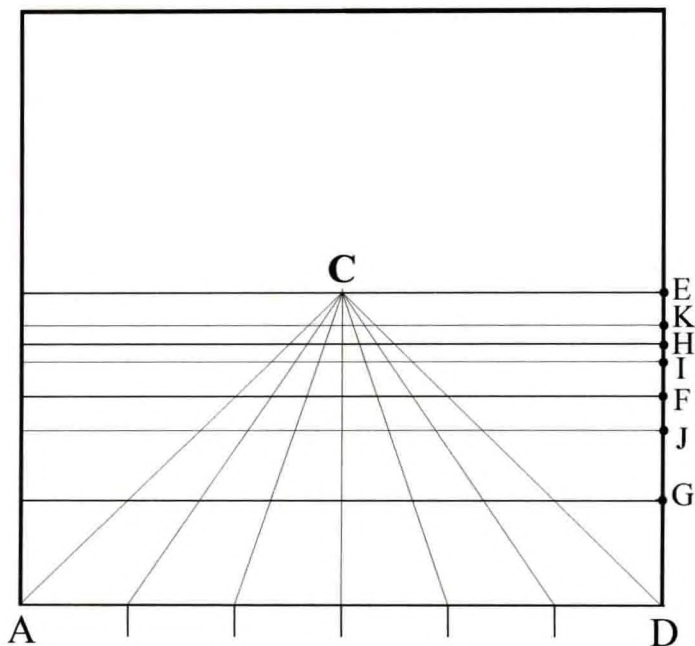


图1-8：错误的设定横向平行线方法

图解：设定横向平行线的错误方法。阿尔贝蒂指出，当时画家常用的一种错误透视法只依据数学公式而不符合视觉几何学：画家先用 F 和 G 将画面的底边 AD 与中心点 C 的距离（ ED ）一分为三，然后用 H 将 EF 一分为二。再用 I 和 J 均分 EG 、用 K 均分 EI 。以此公式继续分割 EJ 、 EF 等等，这样， $GD - JG = FJ$ 。

画正法，仍然是错误的。因为，即使其他横线符合逻辑，只要他们画的第一条横线是随便设定的，便无法辨认视觉棱锥体的顶点。用这个方法作画存在不小的问题。如果他们再把画面的中心点定在高于或低于画中人身高的位置，他们的方法就彻底错了。

须知，如果没有固定的观赏距离，画面不可能有真实感。如果哪一天我记述我的那些被朋友们赞叹为奇迹的发明，我将在那里细说其中的原因。它们和我在此卷中已阐明的道理有关。

言归正传。让我介绍最好的画法。我们还是运用上文讲述的方法先确定中心点，并由此向底边各切分点画连接线。至于那些间距近大远小的横切线，我采取这样的处理方法：在一个小空间中，我画一条直线，按照取景方框底边的切分，将其分成等长段落。然后，在等同于从底边到中心点的高度设定一个点，并且画出该点与前述直线上各切分点的连接线。接着，我设定眼睛与画面的距离。我用[中心射线的]一条垂直线切割这若干条连接线。按照数学家的定义，一条直线与其垂直线相交所形成的都是等角直角。这条垂直线与所有连接线的交叉点让我了解到画中平行横线应有的线间距离。我据此设定画中所有的横向平行线，[与中心点和取景方框底边臂长切分点的连接线]形成若干个对应于一平方臂长的四边形。¹ 如果我能画出一条直线，它同时是多个四边形的对角线，即可判断我是否定准了画中横向平行线之间的距离。（参见图1-9）这里所说的对角线是一个数学术语，形容一条从一角画到另一角的直线。四边形的对角线将其一分为二；四边形的每条对角线只能分出两个三角形。

1 阿尔贝蒂在此介绍了 *square braccia*（平方臂长）这一单位，被后人称为“阿尔贝蒂方格”。

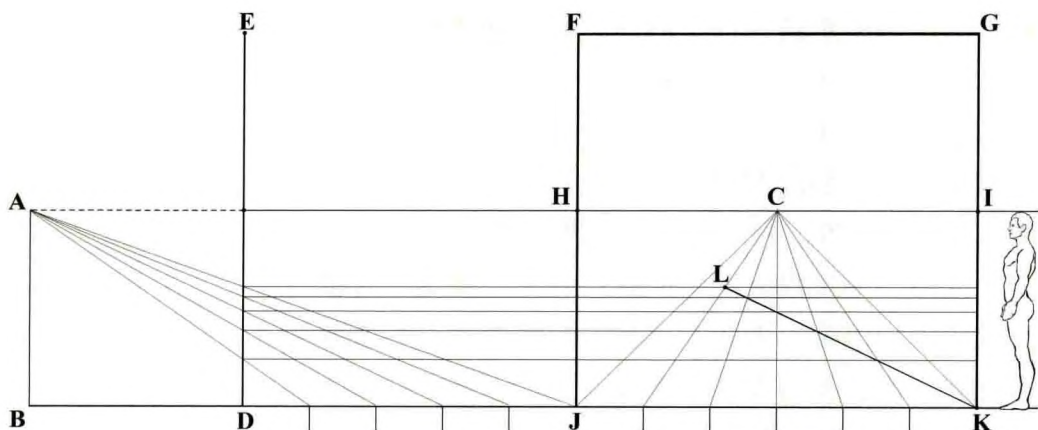


图1-9: a) 设定近大远小横切线的正确方法

图解：“阿尔贝蒂方格”。阿尔贝蒂设定横向平行线的步骤：1) 以臂长切分横线DJ，根据观者与画面的距离（BD）、眼睛的高度（AB）设定点A，其高度相当于画中视平线（HI）的高度(HI)，画出A与DJ切分点的各条连接线。垂直线（ED）相当于画面或纱屏，穿过连接线形成交叉点。2) 按照ED上的交叉点画出画面FGJK上的横向平行线。横向与纵向平行线所形成的方格各是一个“平方臂长”。LK同时是多个平方臂长的对角线，可证横向平行线的准确性。

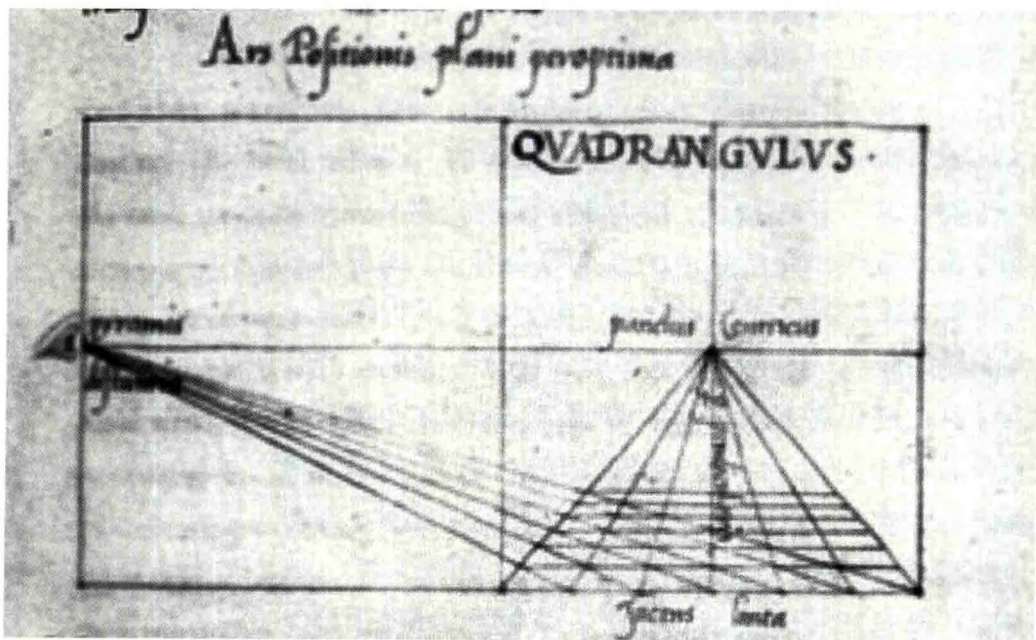


图1-9: b) 1518年手抄本《论绘画》与《绘画元素》中的插图。意大利，卢卡政府图书馆。阿尔贝蒂的方法被后人称为“透视正法”（*Construzione Legittima*），但为了方便，后人（包括画此插图的人）常常将阿尔贝蒂的两个步骤合并为一步。

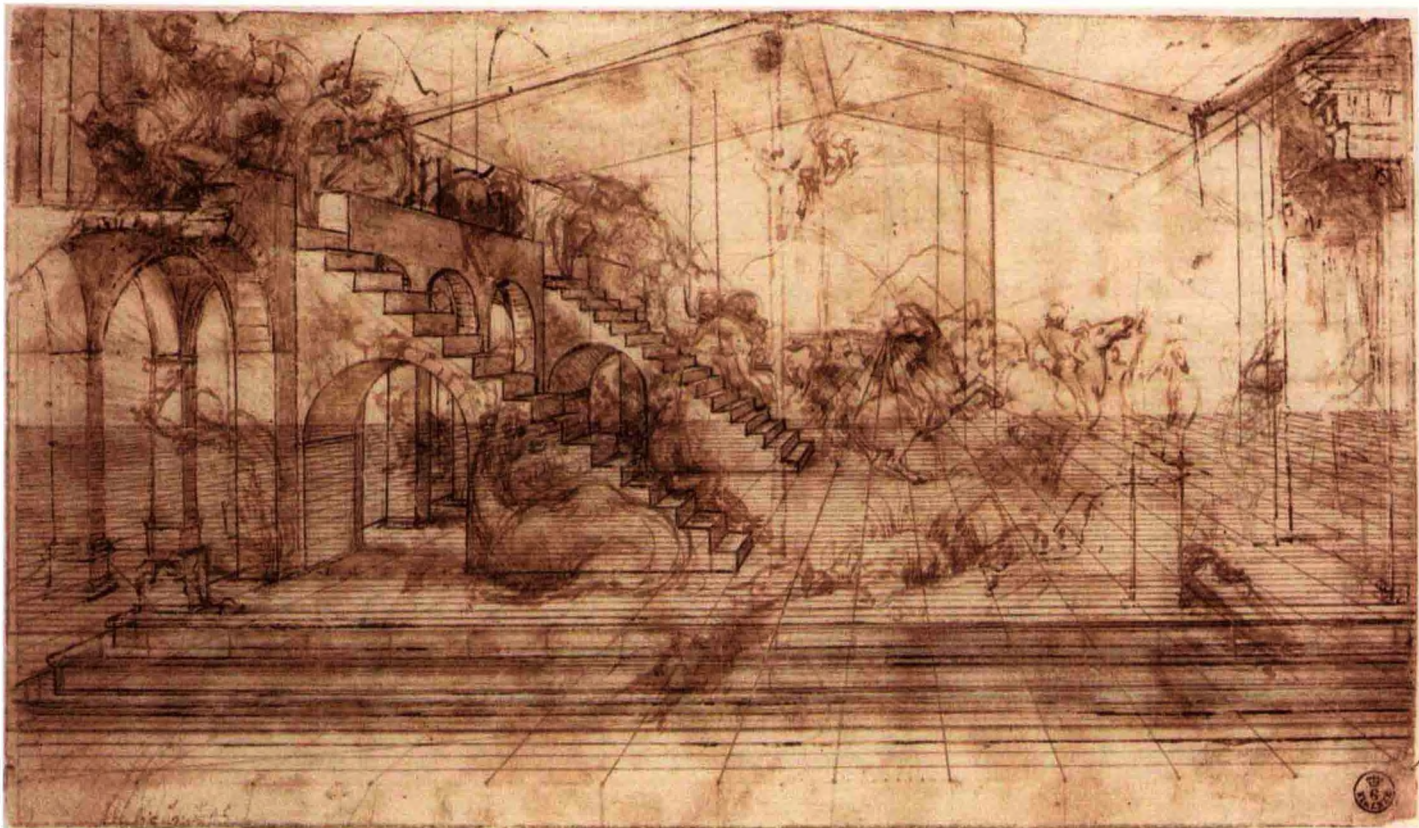


图1-9: c) 达·芬奇:《贤士来朝》背景草稿。1481年。钢笔素描。乌菲齐,佛罗伦萨。地面上所画的正是“阿尔贝蒂方格”。

1 阿尔贝蒂此处所说的中心线，即今人所谓视平线。

做完这一切，我将一条穿过中心点而且平行于底边的横线从取景方框的一侧画到另一侧。因为这条线经过中心点，我称它为中心线¹。对我来说，这是一条界线：线以上的一切都必定高于观察者的眼睛。因此，在画中最远的那个平方臂长里，人显得最小。大自然证实了这个原则。例如，在寺庙里，人们的头基本是在同一条水平线上，但远处人的脚似乎只到近处人的膝盖。不过，这种分割地面的规则属于我们稍后谈论的构图方法。

2 叙事画作，在拉丁文版与意文版中均为“istoria”。

我担心，由于材料的新颖或解说的简短，读者不能领会我在此所写的内容。这些内容的难度在古人的雕塑和画作中即可见出；也许正是因为它们的深度，古人也很难把握它们。我们几乎见不到一幅构图合理的古代叙事画作²。

至此所论都是实用而又简明的道理；我相信它们不是完全不能理解的。需要申明，我在本卷中毫无炫耀文才之意。如果读者对这些道理不能一目了然，再怎样努力都于事无补。无论怎样表述这些理论，睿智的、适合绘画的读者都会觉得它们既明确又美妙。然而，即使我们用最明确、最美妙的文字来解释这些道理，迟钝的、没有绘画天赋的人也不能从中得到乐趣。尽管本卷不富于文采，我仍希望读者能够耐心地阅读它。请大家原谅，在阐释理论的过程中，我有时为了内容的清晰度而牺牲了文辞的美感。我相信，后面的文字不会如此令人乏味。

关于三角形、棱锥体和横截面，我们已经讨论过需要知道的内容了。通常，我会用复杂的几何证明向朋友们解释这些内容，但为了论文的简明，我将其省

略。在本文中，我只传递了绘画艺术的基本规则，而我所谓的规则是入门画家学画过程中最基础的知识。任何画家只要凭自己的智慧和对绘画的理解，都将领会到这些规则的实用性。千万不要相信一个知其然而不知其所以然的画家能成为好画家。他们用的是一种无的放矢的画法。

我希望读者认同，最杰出的画家必定是一位理解了可视面的轮廓及其各种属性的画家。相反，未曾努力研究上述知识的画家绝不会成为好画家。因此，横截面和可视面都是画家必须吸收的知识。¹ 下一步，我将教导画家如何用自己的手表达出这些知识。

1 关于阿尔贝蒂在第一卷中讲述的透视法，西班牙英译本有长达7页的注释，摘要意译如下。虽然有大量的关于阿尔贝蒂透视理论的研究，但此理论的来源没有得到令人满意的解释。帕诺夫斯基（Erwin Panovsky，1892—1968）在其1940年的《惠更斯古文集与达·芬奇绘画理论》（*The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory*）和于1924至1925年的《作为象征形式的透视》（*Die Perspektive als "Symbolische Form"*）中谈到纵向平行线的设定方法，并说这是从安伯基欧·洛伦采蒂（Ambrogio Lorenzetti）的《基督进殿》开始的当代画坊的惯例。他将横向平行线的设定方法归功于布鲁内莱斯基。此说似乎不完全合理。艾文斯（John M. Ivins，1881—1961）在其1938年的《论视觉的合理化》（*On the Rationalization of Sight*）中提出一个更清楚、更可信的想法。据他介绍，这种透视来源于当时的一种针孔方盒，人们从针孔下挂一根绳子测量某个特定场景。尽管艾文斯的设想很有说服力，但这样一种经验性的方法更像是布鲁内莱斯基所为，而不是阿尔贝蒂的作风。阿尔贝蒂和布鲁内莱斯基的透视方法是各自独立发明的还是有着互相影响，这不是最重要的。虽然二者的结果差不多，但是过程绝然不同。曼内提（Antonio Manetti）1480年的《布鲁内莱斯基传》（*Vita di Filippo Brunelleschi*）表明，布鲁内莱斯基有着“透视学家”的声誉。此书描述，布鲁内莱斯基的方法是实证性的：在其建造洗坛时，他站在离大门三臂长的位置。教堂的门可能类似于阿尔贝蒂的“取景方框”，他可以用门框得到各个点的基本位置和线条之间的基本角度。他所画出的也应是一个符合平行透视的建筑物，但其过程与阿尔贝蒂有所不同，因为他最后确定中心点，而不是从中心点画起。布鲁内莱斯基的理论基于目测，并没有用到几何学，而阿尔贝蒂的透视论完全建立在几何的基础上，尤其是三角的相似性。在1431至1434年，阿尔贝蒂在罗马写了一篇短文，《罗马古城考》（*Descriptio urbis Romae*）。值得注意的是，在同时期，多纳泰罗，或许还有布鲁内莱斯基都住在罗马；阿尔贝蒂演示自己的“绘画之奇迹”也正在此际。该文中，阿尔贝蒂描述了一种测量视觉距离的方法，并将其应用于罗马古迹。另外，他在《数学游戏》（*Ludi mathematici*，约1450年）中，描述他如何用标杆和相似三角形判断了一条小溪的宽度。物体间的地面距离有着近大远小的视觉效果，而这些距离可以先记在一个与地面垂直的标杆上，然后画到图中。阿尔贝蒂的时代，三角函数尚未被发明。因此，他用的简单的几何需要通过两个步骤才能达到目的。这里，阿尔贝蒂的中心射线承担了双重任务：首先，它是用来决定距离和位置的最重要的射线，在实践中成为其他所有线条的参考；外围射线以中心射线作为标准来测量可视面上所有的切线。另外，阿尔贝蒂在他的透视法中又将中心射线设定为焦点。既然阿尔贝蒂的透视法来源于土地测量学，我们可以理解为什么他似乎随意地给穿过并切割连接线的横截面定位。阿尔贝蒂设定这个位置的时候，应该是将举着标杆的手臂伸直，或贴近画板，这也就是视觉棱锥体的某个特定的横截面。所以，他没有讲明眼睛到物体的距离，因为他知道，这些距离在他的透视法的两个步骤中应是完全一致的。因此，他强调视觉棱锥体的顶点。在这样一个基于人体的透视系统中，阿尔贝蒂以臂长或身高为单位便不足为怪了。本文中，阿尔贝蒂对自己的方法只作了简要的描述。当时和后来的画家无疑受过更完整的口传身授，皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡，达·芬奇和瓦萨里都描述过这种口头传承的方法，而他们的记载进一步阐明了阿尔贝蒂的透视法。皮耶罗在其1474年的《论画中透视》（*De prospectiva pingendi*）中首先描述了与阿尔贝蒂完全吻合的透视法，但随后又谈到一种据他所说和这种方法一样的第二种透视法。皮耶罗所谓的第二种方法是从蓝图和海拔图中用直线连接到焦点，再用垂直面将其切割。本质上，它是阿尔贝蒂的测量方法应用于室内的图板。瓦萨里熟悉的应是皮耶罗的第二种方法，作为一名建筑家，他在其《著名画家、雕塑家、建筑家传》将这种方法归功于建筑家布鲁内莱斯基。虽然阿尔贝蒂没有明说眼睛与对象的距离，达·芬奇将其澄清，他说：“眼f和眼t是同样的，但眼f标记的是距离，也就是说，你离对象有多远；眼t向你展示对象的方向。”达·芬奇这里所用的图示证明，他无疑是将阿尔贝蒂透视法中的两个步骤合并为一。这些透视系统都依赖于土地测量学，其中，眼睛的高度、眼睛与对象的距离和横截面的位置都固定不变。

第二卷



对于一个青年，这样的—一个学习过程或许显得非常艰苦。因此，我应该证明，学习绘画是一项值得投入所有时间和精力

的工程。
绘画具有一种神性的力量，它不仅能将缺席者呈现在眼前——谚云友谊所具之力¹——而且给人以起死回生的神奇。经过多少世纪的风风雨雨，人们认出一幅画中的人物仍然感到喜悦，对古代画家的敬仰油然而生。普鲁塔克²说，每当见到先王亚历山大大帝的肖像时，喀山德³都怕得浑身发抖。拉西第孟尼亚的阿格西劳斯⁴因自惭形秽，不允许任何人绘制或雕塑他的肖像，以免贻笑后人。可见，绘画能使已故者获得永久的生命。有人说，绘画给予众神以形象。然而，绘画却是众神赐予世人最重要的礼物，因为它最有助于我们产生虔诚之心，让我们的灵魂与神沟通，使我们心中充满信仰。人们说，菲迪亚斯⁵在奥利斯塑造的神王朱庇特是那么雄伟，强力激发了当时的宗教热情。

作为灵魂之至乐与万物之妙相，绘画所做的贡献体现在很多方面，尤其在于，绘画能让你所想象到的最珍贵的宝物变得更为华丽。经过艺术家之手，昂贵的象牙和宝石变得更加珍贵。艺术家雕饰过的黄金，比等量未经加工的黄金珍贵。即使菲迪亚斯或普拉克西特利斯⁶的雕塑是用最廉价的铅炼成的，都比金银贵重。画家宙克西斯⁷只将自己的作品当礼物

1 此语出自西塞罗的《论友谊》。西塞罗（Marcus Tullius Cicero，前106—前43），罗马最杰出的演说家、教育家，古典共和思想的杰出代表，曾于公元前64年当选为执政官。罗马文学黄金时代的天才作家。

2 普鲁塔克（Plutarch，约46—120），罗马帝国时代的希腊作家。此处引自其《亚历山大大帝传》，LXXIV，4。

3 喀山德（Cassander，前350—前297），亚历山大大帝的军官和妹夫，在亚历山大大帝死后成为马其顿国王（前305—前297在位），并杀了亚历山大大帝的妻子、孩子和母亲。

4 拉西第孟尼亚的阿格西劳斯（Agesilaos），即斯巴达国王阿格西劳斯二世（Agesilaus，约前444—前360，约前399—前360在位）。此处所述来源于普鲁塔克的《阿格西劳斯传》，II，2。

5 菲迪亚斯（Phidias，约前480—前430），古希腊著名雕刻家、画家与建筑家。他于公元前456年在奥林匹亚完成的宙斯神像是世界七大古代奇迹之一。这里讲的是奥利斯的宙斯（罗马名为朱庇特）神像。

6 普拉克西特利斯（Praxiteles），公元前4世纪希腊最著名的雕塑家，是第一位敢于用真人尺寸雕刻女性裸体的古希腊古典后期雕塑艺术的代表人物，善于把神话传说中的人物纳入平凡的日常生活加以描绘，风格柔和细腻，充满抒情感。其代表作《辛都斯的阿芙洛蒂德》塑造了古希腊理想的爱神形象。

7 宙克西斯（Zeuxis），古希腊著名画家，约公元前464年出生于现在的南意大利，他的作品大部分被带到罗马，但在公元2世纪皆已失传。

送人，而从不出售，因为他说，它们是无价之宝。¹他认为，润格再高也不能满足画家，因为在创造画中万物之际，画家几乎是造物主。

绘画本具如此美妙的德行，随之，任何一位绘画大师看到人们成群结队欣赏他的作品，都会产生封神之感。无疑，绘画是至高无上的艺术，而绝非卑微的装饰手艺。如果我没有记错，建筑家借助绘画设计框缘、圆柱、柱底、柱顶、外墙等等；所有的铁匠、雕塑家、作坊和行会都尊崇画家的规则和艺术。几乎所有高等艺术都牵涉到绘画。因此，一切人工之美皆由绘画而诞生。此外，我们的祖先也赋予绘画最高荣誉。几乎其他所有艺术家都被先贤归为工匠，唯有画家不在其列。²我曾告诉朋友们，从古诗看来，绘画的创始人是那喀索斯——那位化身为鲜花的王子。³因为在所有的艺术中，绘画是花，那喀索斯的故事和我们现在的话题是完全吻合的。绘画不正是艺术拥抱水面倒影的行为吗？

昆提良说，最古先的画家勾勒太阳的投影，绘画艺术由此而生。⁴也有人说，最早的画家中有个叫菲罗克勒斯的埃及人和一个叫克林特斯⁵的人。埃及人确信，绘画艺术是在他们已经从事了六千多年之后，才传到希腊。⁶我们的历史学家说，马塞勒斯打赢了西西里岛之战后，希腊人的绘画知识又传到了意大利。⁷但是，我们关注的不是艺术的创始人，也不是第一位画家的名字，因为我们不是普林尼⁸，本文的目的也不是讲故事。我们是在创立一种全新的绘画艺术。据我所知，当今没有人为这种新绘画艺术写过论著。有人说，[科林斯]地峡的尤弗瑞诺⁹曾经写过关于比例和

- 1 参见普林尼《博物志》，XXV, xxxvi, 62。
- 2 斯班瑟认为，阿尔贝蒂在意大利版中省略这段话，是怕得罪雕塑家朋友多纳泰罗和吉贝尔蒂。
- 3 那喀索斯(Narcissus)，希腊神话中一位十分清秀的美少年，因爱上自己的水中倒影，最终为了拥抱倒影而溺水，化作水仙花。把绘画的起源说成是那喀索斯，来自于古罗马诗人奥维德的《变形记》，反映了世界的多变，所有的创新都来源于暴力。阿尔贝蒂经常引用这种非基督教的信仰，在《论雕塑》中也指出，有点像人形的树干是雕塑的来源（即古希腊神话中太阳神阿波罗追一仙女，仙女不从，化身为树的故事）。现代学者Cristelle L. Baskins认为，“阿尔贝蒂创造了一种新的绘画教材，重新编写古老的典故，为的是提高画家在社会中的地位。”又提出：“阿尔贝蒂在写《论绘画》时带有写自传的意味，有学者认为，在《论绘画》中，那喀索斯就带有他本人的影子；同时，把那喀索斯当成了画家的*exemplum*（一个不断重复的模式），代表着阿尔贝蒂认为的画家在社会中的实际地位。”（见《牛津艺术杂志》1993年，16（1）：25-33）。
- 4 昆提良（Quintilian，约35—约95），古罗马著名律师，皇室委任的第一位修辞学教授，公元1世纪罗马最有成就的教育家。此处引文见于《论说家的制度》（*De institutione oratoriae*），X, ii, 7。
- 5 克林特斯（Cleantes），生平未详，普林尼和古希腊文学家亚瑟纳哥拉斯称他为绘画创始人之一。据普林尼说，克林特斯或埃及人菲罗克勒斯（Philocles）创造绘画的第一步，都是在墙上描绘人体或物体的投影。
- 6 参见普林尼《博物志》，XXXV, v, 15-16。
- 7 参见普鲁塔克所著《马塞勒斯传》（*Life of Marcellus*, XXI）。马塞勒斯（Marcellus，约前268—前208），连续五次当选罗马共和国执政官，公元前225年高卢战争和公元前218年汉尼拔战争的罗马军队统帅。公元前212—前211年他攻占西西里岛。
- 8 普林尼（Gaius Plinius Secundus，亦称Pliny，23—79），古罗马作家、自然学家和自然哲学家，也是早期罗马帝国的海军、陆军统帅，著有《博物志》，是最早的百科全书。政治家小普林尼是其外甥。
- 9 此处原文为“Isthmus”，意为地峡，当指希腊名城科林斯（Corinth）。尤弗瑞诺（Euphranor），活动于公元前4世纪中叶，希腊唯一兼擅绘画与雕塑的艺术家。

色彩的文章，安提戈诺斯¹和色诺克拉底²在通信中讨论过绘画原则，而阿佩莱斯写给帕里乌斯的信中也提到了绘画理论。³第欧根尼·拉尔修斯记载，⁴有一位画家德米特里写过绘画评论。因为我们的祖先在其他艺术领域中都有成就，而且意大利作家的拉丁文记载中也提到了绘画艺术，所以我相信，我们图斯坎人的祖先早就是最伟大的画家。

古代作家特里斯美吉斯托斯断定，绘画和雕塑与宗教同时诞生。他对阿斯克勒庇俄斯说：人类按照自己的本性和来源，以自己的形象描绘众神。⁵在此，谁能否认，绘画已取得了所有公众和私人、宗教和异端的学问中最高尚的地位，成为全人类最敬仰的学问？

人类对绘画怀有的这种难以置信的尊崇已有文献记载。底比斯的阿里斯蒂德以一百塔兰特的高价卖出一幅画。⁶据说，德米特里国王决定不烧毁罗德岛是为了避免损坏普罗托基尼斯的一幅画。换言之，是一幅画救了整个罗德岛！⁷普林尼收集了许多类似的故事，足见古往今来杰出的画家是多么受人景仰。贵族、哲学家乃至帝王，不仅爱画，也爱作画。罗马公民卢修斯·马尼里亚斯和贵族子弟法比尤斯皆为画家；罗马骑士塔皮里亚斯曾在维罗纳作画；作为执政官的西塔迪亚斯获得了画家的美名；诗人伊尼亚斯的侄子帕科维亚斯是一位悲剧诗人，但他在罗马广场画过赫拉克勒斯；苏格拉底、柏拉图、梅丘多若斯和皮浪都是绘画鉴赏家。尼禄皇、瓦伦蒂安皇和亚历山大·塞维鲁均为狂热的绘画爱好者。⁸不过，要想细数所有喜欢绘画的君王，我们得花太多时间，似乎也没必要计算古代画家的数量。雕塑家在四百天内为法诺斯特拉堤

1 安提戈诺斯 (Antigonos 或 Antigonus)，希腊化世界 (前334—前30) 帕伽马 (Pergamum) 图书馆著名学者，雕刻家、画家及传记作家。

2 色诺克拉底 (Xenocrates，前396—前314)，古希腊哲学家、数学家，柏拉图的学生，曾对柏拉图哲学著作进行了编纂整理，对后来新柏拉图哲学的发展有影响。

3 阿佩莱斯 (Apelles)，公元前4世纪希腊著名画家，擅长肖像画。曾为亚历山大大帝之父菲利普二世的宫廷画家。此处所说的帕里乌斯 (Pelleus) 可能就是指菲利普二世，因为菲利普二世的一个绰号叫“帕里乌斯” (阿克琉斯之父)，而亚历山大大帝有“阿克琉斯”之称。阿尔贝蒂原文中将“Pelleus”误写为“Perseus” (希腊神话中的英雄珀尔修斯)，由此也可推测“帕里乌斯”不是真名，而是绰号。

4 第欧根尼·拉尔修斯 (Diogenes Laertius，约前400—前325)，古希腊犬儒学派的主要代表。此处记载见第欧根尼·拉尔修斯，V，83。其中所列举的第四位叫德米特里的人是画家。斯班瑟认为，阿尔贝蒂所讲的即是此人。

5 特里斯美吉斯托斯 (Trismegistus) 是“Hermes Trismegistus”

的简称，意即“三倍伟大的赫尔墨斯”，将希腊神话中的写作之神与埃及神话中的魔法之神合为一体；另一种解释是，他是神的儿子或一位修炼成神的人，总之是指一位将神的知识传授给人类的作家。古代文学家，包括柏拉图和西塞罗，将大量的佚名文学作品都归为其所作；赫尔墨斯文献即指这类作品。其中有一段对话《阿斯克勒庇俄斯》（*Asclepius*）以希腊神话中医学之神命名，介绍如何通过雕塑锁住神鬼的灵魂。相反，在另外一篇赫尔墨斯文章中讲如何创造图画和塑造并赋予其神的力量。阿尔贝蒂时代所能看到的赫尔墨斯文献，虽然今人考证应不早于公元1—2世纪，但文艺复兴学者都认为它们与摩西同时代，并以此建立了赫尔墨斯主义哲学。

6 阿里斯蒂德（*Aristides*），公元前4世纪古希腊画家，尤其擅长描绘人物的表情。曾以一百塔兰特（*talent*）的高价将一幅画卖给国王。塔兰特，古希腊、罗马等的货币单位，相当于26kg的金银。参见普林尼《博物志》，XXXV, xxxvi, 100, 与 VII, xxxviii, 126。

7 普罗托基尼斯（*Protogenes*），公元前4世纪希腊著名画家，其作坊在罗得岛。参见普林尼《博物志》，XXXV, xxxvi, 105, 与奥路斯·格里乌斯，XV, xxxi, 1—5。德米特里国王见下文注。

8 卢修斯·马尼里阿斯（*Lucius Manilius*）：普林尼《博物志》，XXXV, vii, 23。记载了一位“*L. Hostilius Mancinus*”，与法比尤斯同时期的罗马军官，在汉尼拔战争中丧生，但普林尼没有说明他是画家。西班牙认为此处阿尔贝蒂可能写错了，或许应是指此人。法比尤斯（*Fabius*，卒于公元45年），古罗马凯撒大帝时期的将军和政治家，在战争中被称为“罗马的盾牌”。参见普林尼《博物志》，XXXV, vii, 19。塔皮里阿斯（*Turpilius*），活动于公元60年，与普林尼同时代的威尼斯骑士，普林尼称其为罗马当代唯一例外的有地位的画家。参见普林尼《博物志》，XXXV, vii, 20。西塔迪阿斯（*Sitedius*）：参见普林尼《博物志》，XXXV, vii, 20。其中提到某个叫做“*Titedius Labeo*”的人，是与普林尼同时代的御卫队级别的官员，曾任那波链地区总督。虽然阿尔贝蒂所指之人应以画出名，但普林尼记载中的*Titedius*，尽管孤芳自赏，而因其擅画遭到别人的讥讽。帕科维阿斯（*Pacuvius*，前220—前130），古罗马最伟大的悲剧作家。其叔父伊尼亚斯（*Ennius*，前239—前169），被誉为“罗马诗歌之父”。参见普林尼《博物志》，XXXV, vii, 20。另参见Otto Skutsch（1985年）的《Q·伊尼亚斯年谱》（*The Annals of Q. Ennius*）（牛津Clarendon出版社）。苏格拉底（*Socrates*，前469—前399），古希腊哲学家。参见普林尼《博物志》，XXXV, xl, 137; XXXVI, 32。和第欧根尼·拉尔修斯，II, 19。柏拉图（*Plato*，前424—前348），古希腊哲学家。参见第欧根尼·拉尔修斯，III, 4-5。梅丘多若斯（*Metrodorus*），公元前2世纪雅典的哲学家和画家，曾被罗马将军、执政官L·保卢斯·埃米利乌斯聘为家庭教师。参见普林尼《博物志》，XXXV, xl, 135。皮浪（*Pyrrho*，前360—前270），古希腊哲学家，有“怀疑主义之父”之称。参见第欧根尼·拉尔修斯，IX, 61。尼禄皇（*Nero*，37—68），罗马皇帝（公元54—68年在位）。参见罗马史学家苏东尼斯著《十二凯撒生平录》之“尼禄传”。瓦伦蒂安皇（*Valentinian*，321—375），罗马皇帝（公元364—375年在位）。参见罗马史学家马塞林（*Ammianus Marcellinus*）著*Rerum gestarum libri qui supersunt*，XXX, 9, 4。亚历山大·塞维鲁（*Alexander Severus*，208—235），罗马皇帝（公元222—235年在位），在其统治时期，罗马的艺术、文学和科学都得到了发展。参见《奥古斯都史》（*Historia Augusta*）之“亚历山大塞维鲁传”。

斯之子德米特里·法勒鲁斯¹完成360座雕像（有骑马的，也有在战车上的），仅从此事便可想见他们的人数。你觉得养育了这么多雕塑家的土地还会缺乏画家吗？我敢肯定，雕塑和绘画这两种艺术是相连的，而且出自同一种才智。但我总是给予画家的才智以更高的地位，因为他的工作难度更大。

让我们言归正传。显然，雕塑家和画家人数最多的时代，是那些尊卑、雅俗共赏绘画的时代。当年的手绘板和肖像画都被公众视为最贵重的战利品，从各地收集起来，展示于公共剧场。到后来，L·保卢斯·埃米利乌斯²和其他不少罗马公民在教儿子高等艺术和人生道德的同时，也教他们学绘画。这种良好的教育传统在古希腊是常见的。古希腊人希望自己的子孙接受全面的教育，所以让他们学习绘画、几何和音乐。绘画艺术也是妇女的荣誉。作家赞赏瓦罗³的女儿玛提娅，缘于她会作画。因为绘画享有至高地位，古希腊人制定法律禁止奴隶学画。他们这样做是对的，因为绘画艺术最适合于自由而又高贵的灵魂。

我当然认为，对绘画的欣赏乃是完美心智的最好标识；但这种艺术同样能使没有受过教育的人赏心悦目。其他艺术几乎不可能同时打动有经验和没经验的人。你还会发现，很多人都想成为画家，连大自然本身都似乎那么喜欢绘画。我们在大理石的截面上经常能看到大自然画出的半人马和大胡子、卷发的国王。据说，在一块来自皮勒斯的宝石上，大自然竟然清晰地画出九个缪斯女神与她们的象征符号⁴。而且，其他艺术都不能像绘画那样启发不同年龄、各种阶层的人如此努力、主动地学习和实践它。在此，请允许我谈

1 德米特里·法勒鲁斯（Demetrius Phalerius，约前350年—约前280），公元前4世纪希腊辩论家、政治家、哲学家、作家。曾被马其顿国王喀山德命为雅典的僭主。后帮助埃及国王托勒密一世完成建立了著名的亚历山大城图书馆和博物馆，史家又称之为亚历山大学校。其父为法诺斯特拉提斯（Phanostratus）。参见第欧根尼·拉尔修斯，V，75，这里的描述比普林尼更为详细，应是阿尔贝蒂的参考文献。

2 L·保卢斯·埃米利乌斯（L. Paulus Aemilius，卒于公元前216年），古罗马国务活动家和统帅，曾于公元前219年和前216年两次担任执政官。参见普林尼《博物志》，XXXV，xl，135。

3 瓦罗（Marcus Terentius Varro，前116—前27），古罗马的百科全书式散文家和诗人。

4 参见普林尼《博物志》，XXXVII，i，3。

1 据16世纪意大利著名画家、建筑师和美术史家瓦萨里（Giorgio Vasari, 1511—1574）记载，他当时仍见到不少阿尔贝蒂的画作，但认为“其写作强于画作”。参见瓦萨里的《著名画家、雕塑家、建筑家传》，II，546—547。

谈自己的经验。每当我想通过绘画来放松自己——常常是在对更紧迫的事务感到厌倦之后——总是如此陶醉于其中，不知不觉三四个小时一晃而过。¹ 这门艺术为个中高手带来快乐和赞赏；为此道大师带来财富和永恒的荣誉。鉴于绘画是最美、最古老的装饰艺术，是一个适合自由公民的职业，并且能使雅俗共赏，我强烈鼓励我们好学的青年尽可能努力学习绘画。

进而，我建议绘画爱好者致力于理解这门艺术。如果一个人想在绘画行业中成为出类拔萃的人物，他们应该首先立志与古代画家齐名，并且牢记，贪财永远是美德和美名的敌人。积累财产很少流芳百世。我注意到，许多青年在其学画绽放出第一朵鲜花之后突然堕入金钱的诱惑，此后他们既得不到财富也得不到赞美。假使他们通过学习增强了自己的才能，将会很容易飙升到极负盛名，既能致富又能得到乐趣。

至此，我们必须打住，回到本文的主题。绘画分为三个部分，它们都来自于大自然。

既然绘画的目标是表现视觉影像，那么就让我们来讨论，视觉到底是怎样一个过程。首先，面对某件可视物体，我们说，它占有一定的空间。在描绘这个空间时，画家会将自己所画的边界线称为物体的轮廓。

然后，再看所要描绘的对象，我们发现，它是由若干不同的可视面组成的。对这些不同的可视面定位，画家称自己在创造一个构图。

最后，我们更仔细地观察这些可视面的色彩和质地，因为此中的所有变化都来源于光线，画家将它们画中的表现称为明暗。

可见，绘画的三部分是轮廓、构图和明暗。让我们作如下简要解说。

首先说轮廓。画轮廓即是描绘对象的外围线条。据说，色诺芬所记载的与苏格拉底论画的画家帕拉修斯¹是这方面的专家，并且仔细琢磨过这些线条。我觉得画家应该花大量的精力使这些线条细到几不可见。画家阿佩莱斯就使用这样的线条，他的画可以与普罗托基尼斯一比高低。²我们构画轮廓只是为了表达物体的外形，所以如果画得太明显，轮廓线就不像是一个连贯的可视面上的边缘，而像其中的裂缝。我只希望轮廓记载物体外边缘的起伏变化，而画家必须在这方面下很大的功夫。一幅画中，无论构图和明暗有多高明，如果形体的轮廓不美观，观众都不会称其为好画。在此，我介绍一个辅助画轮廓的好方法。我认为纱屏——在朋友面前我称它为“格子窗”——是画轮廓最好的工具。它是一块薄薄的、细线编织的纱布，没有颜色的限制，也无所谓有多少条平行的、较粗的横竖分割线。我将它放在眼睛和对象之间，让视觉棱锥体穿其而过。这个纱屏对你很有用：第一，它永远向你呈现一个固定不变的画面。将其最外边设定后，你很快就能判断出视觉棱锥体的顶角；而不用格子窗则很难找到顶角。你知道，如果一个物体不是始终呈现出固定的表象，模仿它几乎是不可能的；正因为如此，雕塑比图画难描摹。你也知道，如果你改变中心点的距离和位置，眼前的影像也大有改变。因此我说，纱屏对你非常有用，因为在观察过程中它始终不变。第二，你将很容易找到轮廓或可视面的界线。你会看到，额头在这个方格里，鼻子在那个方格里，

1 帕拉修斯 (Parrhasius)，约公元前4世纪后半叶人，古希腊画家。参见昆提良，*II*，*x*，5。

2 普林尼《博物志》(XXXV，xxxvi，81—83)记载，阿佩莱斯曾去罗得岛拜访普罗托基尼斯。登岸后寻找到普氏作坊，适逢主人外出，只有一老姬在为画板装木框。老姬请他留下姓名，以便转告主人。阿佩莱斯便拿起笔在画板上画上一条线，说，请报汝主，画此线者曾来拜访。普罗托基尼斯回家看到这条线，说，客必是阿佩莱斯，唯此子作线高妙如此。于是，他也在画板上画一条线，出门时对老姬说，若客复至，可以此板示之。阿佩莱斯果然又来到作坊，看到这条线后又画了一条线。就这样，凭着所画的线，他们由相识到互敬，成了好朋友。

脸颊又处于另一个方格，而下巴在较下的格子里；这样，你可以找出所有重要细节的位置，把透过纱屏看到的一切传移到一块 [与纱屏] 作同比例划分的画板或墙壁上。最后，采用纱屏对学习画立体的和侧面的物体大有帮助，因为你可以通过这个平面去观察它们。从以上三点你可以凭自己的经验和想象认识到纱屏的实用性。（参见图2-1）

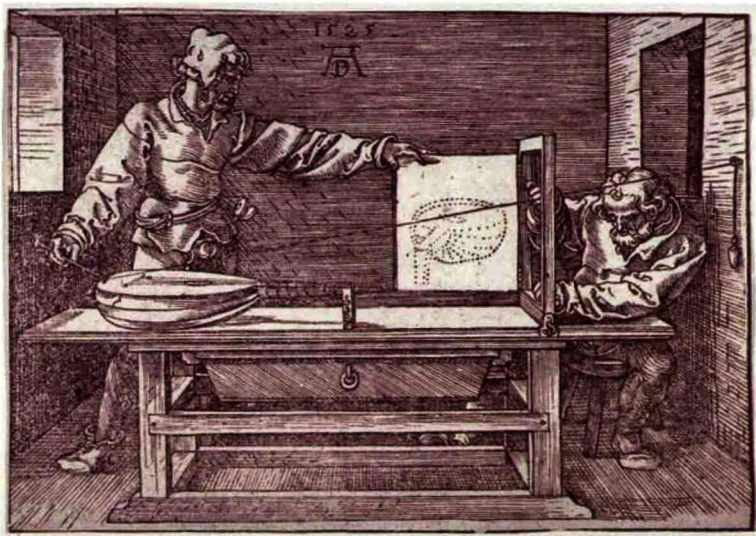


图2-1: a) 丢勒:《描画鲁特琴》。1525年发表于其《画家手册》(Unterweysung der Messung)中。木刻。画家所用的“透视器”类似于阿尔贝蒂的纱屏

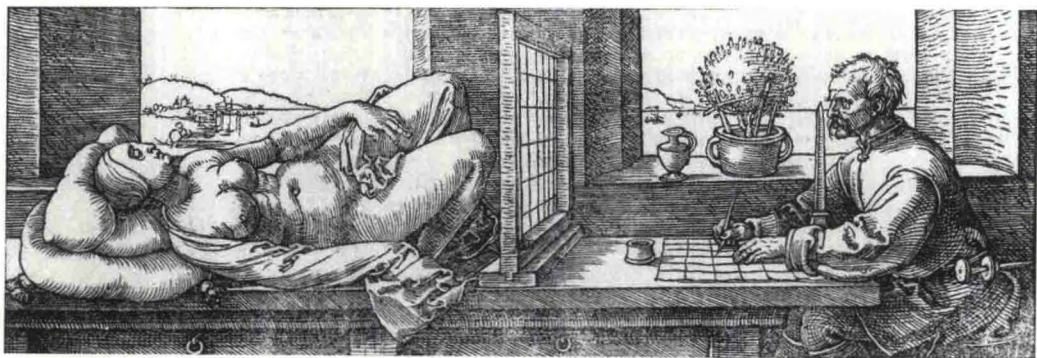


图2-1: b) 丢勒:《描画女裸体》。1525年发表于其《画家手册》中

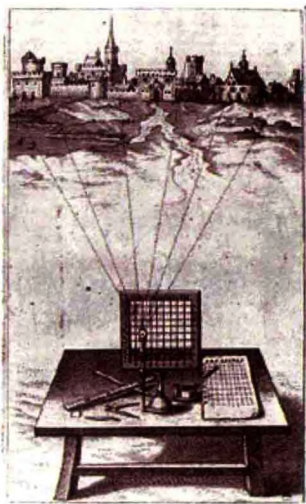


图2-1: c) 《阿尔贝蒂之纱屏》。约1450年

有人会说，画家不应该使用这些辅助工具，因为它们有助于作画，但画家会对它们产生依赖，以至于不用它们就不能作画。¹我不这样认为。我不相信作画必须是一个呕心沥血的过程，但画家有责任尽量如实地传达对象的原形和立体感。我觉得画家不用纱屏便无法履行这个责任。因此，无论称它为格子窗还是纱屏，让我们使用这个绘画工具。将其熟用后，画家如果想尝试脱离它，只需假想纱屏的格子便能找准物体的轮廓。但鉴于没有经验的画家不容易抓准可视面的轮廓——就像我们在测定前额与太阳穴的距离之前不能确定人的面孔——他们需要先通过一种简明的学习方法来了解如何画准轮廓。

大自然清楚地证明了这一点。每一块平面都以自己的线条、明暗和色调来分辨。而球形、凹面则分为许多不同的块面，仿佛是由一格一格的明暗斑点拼成。因此，这些以明暗区分的部分都应该被视为不同的可视面。如果一个连贯的面从暗部逐渐变亮，我们

¹ 阿尔贝蒂虽然顾虑其他人会否认他用的这种纱屏，但当时或不久之后它就成为了画家普遍接受的工具，后人称其为“阿尔贝蒂纱屏”。达·芬奇在自己的文章里也力主使用这种工具。据史料记载，德国著名画家丢勒（Albrecht Dürer, 1471—1528）和小汉斯·霍尔拜（Hans Holbein, 1497—1543）也都用了类似的屏幕。

应该在暗部和高光区的正中画一道非常细的线，以免涂色时出现疑问。

轮廓和构图有密切的关联。大家应该知道绘画的构图是什么。构图是画中所有部分结合到一起的规则。最伟大的画作是istoria。物体是istoria的部分，部件是物体的部分，而可视面又是部件的部分。轮廓只是可视面的界线的规定，动物肢体的可视面较小，而建筑物和大型雕塑的可视面很大。

关于小型可视面，我们只需应用讨论纱屏时所说的规则就足够了；但要处理更大的可视面，也许应该寻找新方法。我们必须重温前面论及的关于可视面、视觉射线、视觉棱锥体、横截面、[臂长]视觉方格、中心点和中心线的内容。在画有视觉方格的地面上，我们建立墙壁和类似的垂直邻面。在此，我将简要地描述我的方法：依据视觉方格，我先设定[墙的]底面的宽度和长度，在这一点上我顺应自然。我注意到，面对任何直角四方体，一眼只能看到两个垂直邻面。我在设定墙壁的底面时也遵守这个原则。我总是先画最近的可视面，尤其是与横截面平行的那些面。它们的宽度和长度有几个臂长为宜，我就让它们占多少个视觉方格。要找每个视觉方格的中心点，只需在其中找到两条对角线的交点。这样，我按照自己的需求来画墙的底面。然后，我用一个毫无难度的方法设定墙的高度。我知道，墙的总高度与其底边至中心线的距离成比例。比如说，你希望将这个距离设定成一个人的身高，或者说三个臂长。既然你希望画出一个12臂长高的墙，你在中心线之上再画三个底边至中心线的长度。通过这些规则，我们应能画出所有带

折角的可视面。（参见图2-2）

我们还需要学会画圆形。要画圆，必须先画方。我用的是这种方法：先在一张纸上画一个直角四边形，然后按照画面底边的切分单位将其四边切分；从每一个切分点向与其对应的切分点画连接线，将四边形划分为许多小方形。我画一个圆，这个圆的轮廓线正好与上述小方形的线条交叉；我注意所有的交叉点的位置，并在画面中的视觉方格里找到相应的地方。如果[参考]图纸上画的格子很细，画圆将会是一个“几乎无止境的劳动。因此，我大概在画出八个交叉点以后，便以自己的想象力将线条从一点画到另一点，完成圆的轮廓。（参见图2-3）是不是用投影画圆会更简便？当然，但是必须先将造成投影的物体放置于一个合理的地方。

我们已经探讨了如何借助视觉方格描画成角或圆形的大型可视面。说完了轮廓（亦即素描的方法），让我们来讨论构图。

有必要重申构图的定义：构图是指描绘对象的所有可视面在画中合为一体的规则。画之极品不是一个庞然大物，而是一个istoria。比起任何庞大作品，istoria更能显现画家的智慧。Istoria由物体构成；物体由部件构成，而部件又由可视面构成。所以，画的基本单元是可视面。我们称物体的优雅状态为美，而这种美感来自于可视面的构图组合。如果一张脸上的面忽大忽小、坑坑洼洼——类似老巫婆——它将无比丑陋。反之，如果一张脸上所有可视面的衔接形成柔和的明暗关系，没有刺眼的棱角，我们肯定会说这是一张美丽而精致的面容。

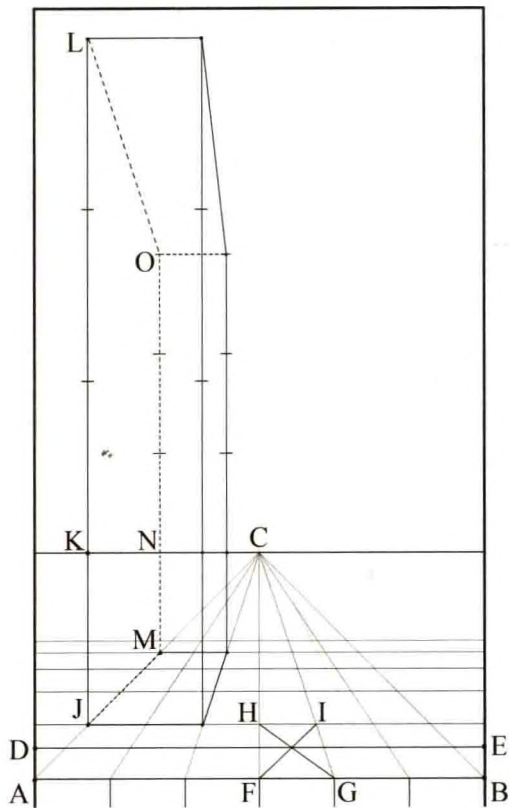


图2-2：画中的垂直可视面

图解：垂直邻面的画法。DE与画面底边AB之间有1/2臂长的距离，这条均分1臂长深度的横向平行线穿过臂长方格的对角线GH与FI的交叉点。LJ与OM是邻面上的垂直切线，它们的总长度与切线底端到中心线的距离（JK与MN）成比例。OM离观众较远，其视觉长度小于LJ，但论实物上的切线长度， $JK = MN = 3$ 臂长，而 $(LJ = 4 JK) = (OM = 4 MN) = 12$ 臂长。

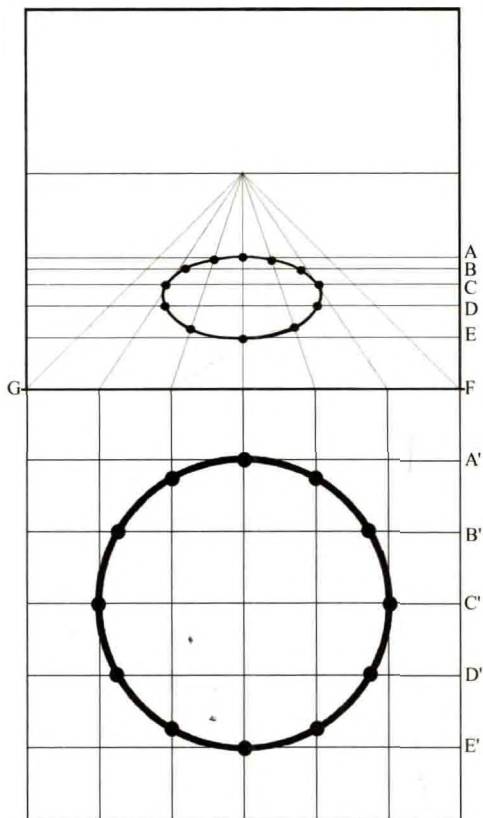


图2-3：画圆的方法

图解：GF之上的方形代表画有“阿尔贝蒂方格”的画面，GF之下的方形其实是画中地面的俯视图。其中的A'-E'都是臂长切分点，与画面上的A-E相对应。

因此，在可视面的整合过程中，我们应该竭力追求优雅和美丽。我觉得直接模仿大自然是达到这个目标最佳途径，仔细观察大自然——万物的高妙设计者——用什么方式组合美丽物体中的可视面。在模仿这种方式的同时，应该采取非常谨慎的态度，深入思考。另外，我们还是需要使用上述的纱屏：既然我们希望将源于自然的方法用于实践，便先要注意物体的边界线，这样才能画出准确的线条。

至此我们已论述了可视面的整合，现在我们来谈部件的整合。首先，注意部件之间的协调。和谐的部件，其大小、功能、种类、颜色等各种属性都顺应于一种统一的美感。如果画中人头大胸小、手肥脚肿、身体鼓胀，这样的组合会难看。因此，我们应该对部件的大小设定一套规则。在整合肢体的时候，应该先勾画出动物的骨架，再添加它的肌肉，最后罩上它的毛皮。¹在此，你可能会以子之矛攻子之盾来反驳我。我的确说过，画家关注的是物体的表象。你的记性很好。但是，我们画穿衣服的人之前，先得画他的裸体，然后再将衣衫披覆其上。同样，在画裸体之前，我们先定位其每根骨头，在骨头上连接肌肉，在肌肉上添加皮肤。这样画中人体的肌肉结构一目了然。（参见图2-4、图2-5）大自然将万物的比例清晰地展现给我们，所以仔细观察大自然是非常有用的。严谨的画家应该接受大自然的挑战。除了努力观察自然，他们还力图将观察所得的知识熟记于心。要记住一点：在测量动物的比例时，应该先选一个部件作为其他部件的测量单位。建筑家维特鲁威²以脚为测量单位；而我觉得用头作为衡量单位更有意义，因为我发

1 阿尔贝蒂首次提出画人体须从骨骼画起。这一方法在15世纪后期被佛罗伦萨画家普遍接受，达·芬奇就是其中典型一例，他的语录中也提出了这一方法。

2 维特鲁威（Marcus Vitruvius Pollio，约前80—前15），古罗马建筑师和工程师，其《建筑十书》提出“建筑的三个主要标准：持久（*Firmitas*）、有用（*Utilitas*）、美观（*Venustas*）”，是文艺复兴时期唯一见到的古代艺术理论典籍，影响极大。达·芬奇人体比例素描《维特鲁威的人体》就是按照其理论所作。阿尔贝蒂《论建筑》（初稿完成于1452年之前）虽然也仿照其体例，但他重新整理了维特鲁威的思想，调整了表述逻辑，增加了当代的新情况、新问题，将古代建筑规则变为当代人能够直接运用的方法，并阐发了自己臻于成熟的美学思想。

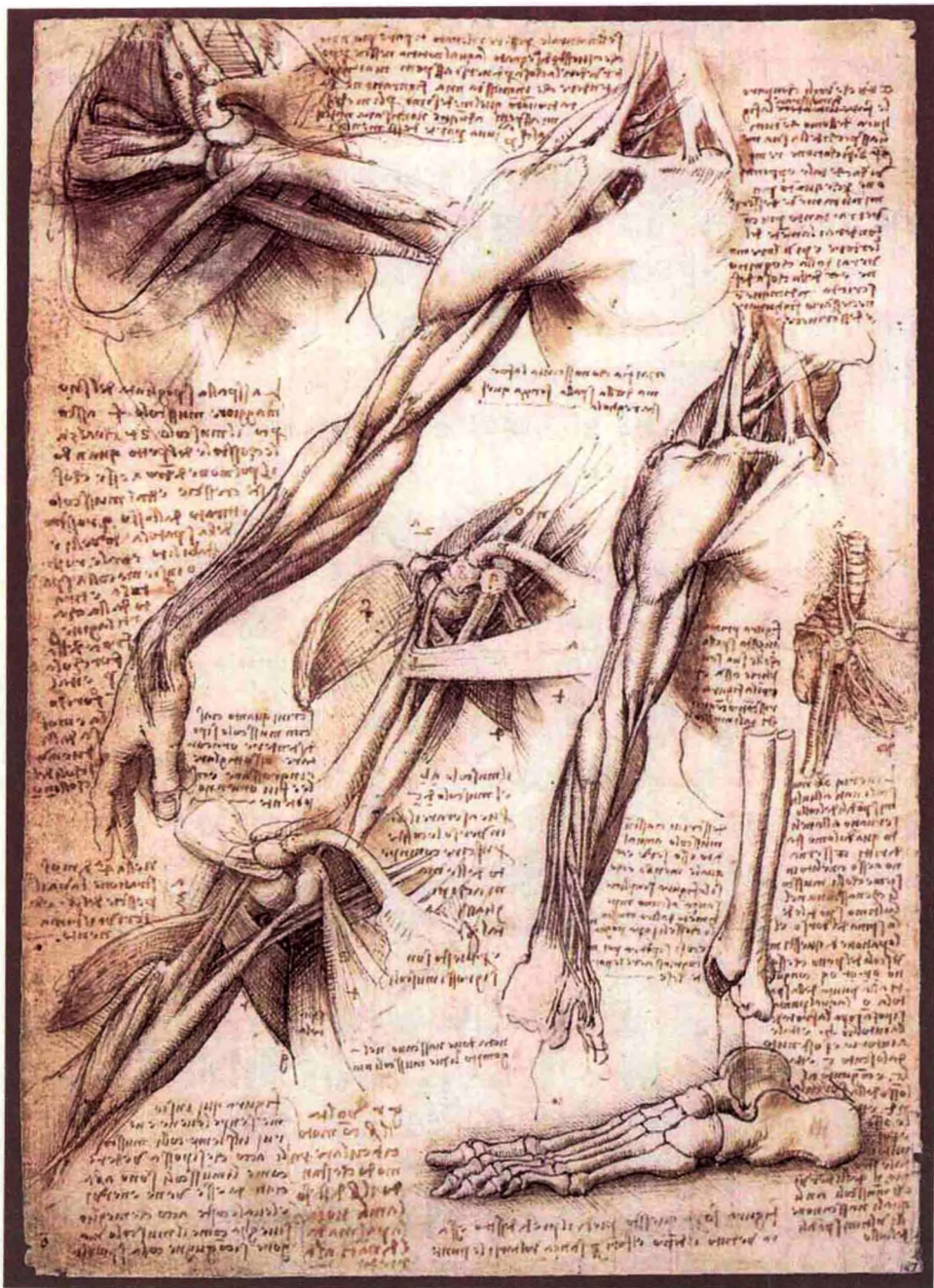


图2-4：达·芬奇：《肩、臂、脚解剖图》。粉笔、钢笔素描。1510—1511年。英国皇家图书馆，温莎城堡。达·芬奇等画家对人体解剖的研究，以及从骨头画到皮肤的作画过程可以见证，15世纪画家充分地采纳了阿尔贝蒂的建议

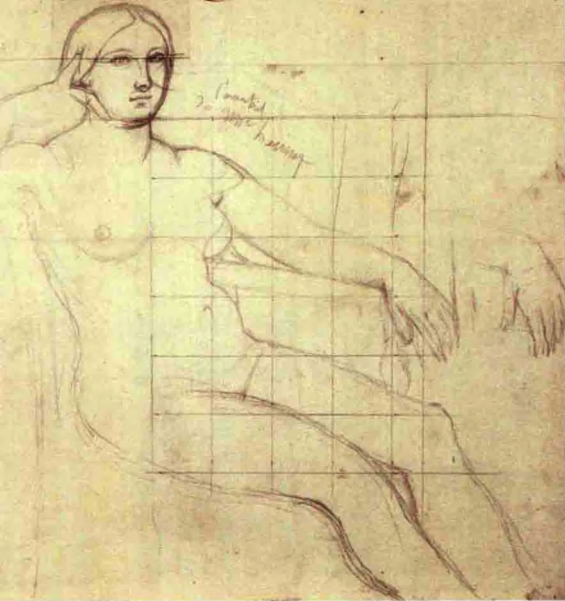


图2-5: a) 安格尔:《静坐的墨瓦特雪夫人》人体草稿。约1846—1848年。炭笔。安格尔博物馆, 蒙托邦



图2-5: b) 安格尔:《静坐的墨瓦特雪夫人》构图草稿。约1847—1848年。炭笔。法国卢浮宫



图2-5: c) 安格尔:《静坐的墨瓦特雪夫人》油彩样稿



图2-5: d) 安格尔:《静坐的墨瓦特雪夫人》。1856年。油彩画布。英国国家画廊, 伦敦。400年后, 法国学院派大师安格尔在画人像时, 为了画准对象的人体结构, 仍然是先画裸体, 再画衣服, 草稿上打的方格似乎是阿尔贝蒂所说的, 画家在用脑海里的纱屏定位轮廓线。

1 戴蒙，拉丁文版中原为“Demon”。据西班牙推测，此人应是古希腊画家帕拉修斯（见上文注），因为普林尼《博物志》（XXXV, xxxvi, 71）提到了帕拉修斯画的一幅甲兵图。

2 尤利西斯（Ulysses），荷马史诗中的奥德修斯的拉丁名字。这幅画应是古希腊尤弗瑞诺的一幅奥德修斯图（参见普林尼《博物志》，XXXV, xl, 129）。

3 墨勒阿革尔（Meleager），古希腊神话中狩猎卡吕冬野猪的著名英雄。出生时命运三女神告诉其母，当火中的木头全部燃尽时，墨勒阿革尔就会死去。其母赶紧取出火中之木并藏匿起来。在墨勒阿革尔举办的一次狩猎比赛中，他公平地将战利品授予女猎手亚特兰大，引起众多男性猎手的不满。墨勒阿革尔不得不杀了闹事者，其中包括他的舅舅和兄弟。其母怒焚藏木，墨勒阿革尔于是死去。

4 伊菲革涅亚（Iphigenia），希腊神话人物，特洛伊战争中希腊军队首领阿伽门农的长女。因阿伽门农得罪了月亮女神，希腊战船得不到风力而不能出发，预言家卡尔卡斯提出，只有牺牲伊菲革涅亚，才能平息月亮女神的怒气。遭阿伽门农王后拒绝。阿伽门农与奥德修斯骗她们，谎称献祭仪式是与英雄阿克琉斯的婚礼，阿克琉斯一怒之下拆穿谎言，并表示要保护伊菲革涅亚。最终伊菲革涅亚顾全大局而自我牺牲。

5 内斯特（Nestor），荷马史诗中特洛伊战争时希腊的年长谋士、皮洛士国王。

现所有人的脚长都大约是下巴到头顶的距离。以物体的一个部件作为衡量单位的结果是，物体当中不会有长宽不成比例的部件。

接着，我们需要综合考虑每一个部件的功能及其在画中的姿态。一个跑步运动员呈现出手舞足蹈的姿态是合理的；但一位哲学家在说话的时候，四肢应该表达出一种谦逊，而不是击剑家的灵活。画家戴蒙¹画出的甲兵让观众觉得其中一人正在出汗，而另一人显然是气喘吁吁地放下了他的武器。看着画中的尤利西斯²，我们几乎可以辨别他只是在装疯卖傻，而不是真正发病。罗马有一幅著名的*istoria*，从中，观众能感受到墨勒阿革尔³的尸体重压着抬他的人；从他沉重、下垂的手臂、手指、头颅，每个部件都彻底地表达了他的死亡。画死人是非常困难的，必须懂得如何表达每个部件的松弛性，所以能画好一具尸体的人必定是位好画家。然而，在画活人的时候，画家应当注意每个部件的动态，以确保画中没有任何一个松懈无力的部件。死人的死气应该是从头到脚的；而活人的全身都应该散发出活力。人体有活力，是说它有动作；人体有死气，是说它已经丧失维持生活的功能，亦即它不复有动态和感觉。因此，如果画家希望描绘有活力的物体，就必须给予其所有部件一种优美的动态。最优美、最活跃的动作是伸向天空的姿态。

我强调一点：一个构图中的所有部件都应该相协调。美少女海伦或伊菲革涅亚⁴若是长着一双既老又粗的手；如果内斯特⁵有着青年的胸肌

和柔滑的脖子；如果加尼米德满额皱纹、腿粗似仆；如果大力士米洛¹的腹肌又细又短；如果一个面孔圆润的人配上干瘪的双臂和双手，他们将显得多么荒谬。画埃涅阿斯在荒岛上发现的阿肯门尼德斯²，如果只是按照维吉尔的描述画其面部而不遵循其他部件的描述，必将受到别人的嘲笑。所以，物体的所有部件必须具有合理的关系。另外，我希望物体的部件色调统一。一个面色红润宜人的青年若是配以灰暗肮脏的肢体，将显得不伦不类。因此，在物体部件的整合过程中，画家应该遵循上述大小、功能、类型和色彩的表现方法。这样，每个物体才会显示出独属于自己的尊严³。如果画中的爱神维纳斯或智慧女神密涅瓦穿上军人粗糙的羊毛披风，或者让战神玛尔斯或神王朱庇特穿上女人的衣裙，这明显是不合适的。古代画家笔下的双胞胎卡斯托尔和波吕克斯⁴虽然有着显而易见的手足关系，但同时我们也可以看出一者的逞强斗狠与另一者的敏捷灵活。他们还精心地在火神的长袍下表现了他的步履蹒跚⁵——先贤在画中表达对象的职业、种类和尊严，是如此煞费苦心。

画家及其作品的杰出，体现在物体的构图。整合部件的一些原则也适用于此。*Istoria*中的物体之间，应有规模和动作的和谐。在一幅半人马乱宴图中，一只未打翻的瓶罐将显得很怪异。如果画中的一个人比同距离的另一个人明显大很多，或者狗和马一样大，或者（像我经常看到的）屋子里的人几乎像是关在笼子里，连坐下的空间都没有——诸如此类都是构图中的败笔。因此，画中所有物体的大小和动态都应符合*istoria*的情节。

1 米洛（Milo），活动于公元前6世纪，古希腊最著名的摔跤运动员。

2 阿肯门尼德斯（Achemenides），参见维吉尔《埃涅伊德》，III，588—615。

3 尊严（*dignità*）一词来自拉丁文“*dignitas*”，指的是一个独特的、无形的和主观的古代罗马社会观念，英语中没有直接的对应词，近义的解释包括“尊严”、“信誉”或“人格魅力”等等。牛津拉丁词典将此词定义为能力、适用性、成就、视觉上的优越、风格和姿态的庄严、职级、地位、声誉、道德重要性等等标准的综合。古罗马的*dignitas*被视为一个男性公民的声誉、品德、个人影响力和社会地位等因素的总汇。

4 卡斯托尔（Castor）和波吕克斯（Pollux），希腊神话中斯巴达王后勒达卵生双胞胎，后化成双子座。

5 希腊神话中的火神，赫淮斯托斯（Hephaestus），罗马名为伏尔甘（Vulcan），同时也是铁匠之神，又跛又瘸。

这种值得赞誉和钦佩的*istoria*拥有多么赏心悦目的魅力，不论观赏者有没有学问，他的目光都会为之吸引，他的灵魂也会被其触动。*Istoria*为观众带来的快感首先出自于画中物体的多样性和丰富性。就像多彩的乐曲与丰盛的宴席，所有异乎寻常、琳琅满目的搭配总是特别诱人。一切事物都以其多样性和丰富性使灵魂产生快感，画中的多样性和丰富性同样宜人。我认为，一幅丰富的*istoria*将包含有男女老少、家禽家畜、飞鸟走兽、房舍风景等等。我欣赏符合*istoria*情节的丰富性；观众赏画也因其丰富性而获得乐趣。不过我觉得，画中的丰富性尚需多样性点缀，兼具尊严和真实的分寸和分量。我讨厌那些为了表现丰富性而在画面上一点不留白的画家。这种画法不是构图，而是在传递迷失与杂乱。他们的*istoria*坠入一片骚乱，似乎不含任何有价值的目标。

仅以尊严为目标的画家，也许乐于画面空疏。人们说君王的威严体现在他们的矜持。同理，*istoria*中的人数大大影响画作的尊严。我个人不喜欢空疏的*istoria*，但我也不能称赞为了丰富而损失尊严的画。我十分赞成悲剧和喜剧诗人对*istoria*的态度。他们用尽可能少的角色讲述一个故事。根据我的判断，九至十人容纳于同一画面仍然无损其尊严。瓦罗说过，宴会超过九个客人将造成混乱，¹我觉得这个规则也适用于绘画构图。

具有多样性的*istoria*也是令人愉悦的，尤其是呈现出人体各种不同姿态的画作。有人站着，重心放在一只脚上，面朝观众，举着手臂，做出欢快的手势。另一个人调头回顾，交叉双手，并拢双脚。这样，每

1 瓦罗的宴请规则来源于奥路斯·格里乌斯，XIII, xi, 1-3。

个人都有各自的姿势和肢体的摆布，或坐、或跪、或躺。如果题材允许，画中应该有一些全裸和半裸的人体，¹但不能忘记廉耻和谦逊。人体丑陋的、有伤大雅的部位应该用布料、树叶或手掌遮掩。（图2-6）古人为了避免画出安蒂冈努斯²的独眼，只画其侧面像。据说伯里克利³的脑袋又长又丑，所以画家和雕塑家特意描绘他戴着头盔的模样。（参见图2-7）普鲁塔克说，古代画家描绘君王时，如果对象有某些不可忽视的缺陷，他们会在求似的同时尽可能将其“纠正”。

同样，我也希望在每幅*istoria*中看到庄严和真实感。于是，我们要注意避免重复相同的手势或姿态。当画中的每个人物都清楚地传达了自己的心机，*istoria*将打动观者的灵魂。在自然界，一种状态的存在能引发相应的情景；我们见泪则泣，见欢则笑，见悲则哀。人体的动作反映出灵魂的状态：沉重的思想负担使一个伤心的人显得似乎麻木了，他的全身疲惫无力，各个肢体都是苍白虚弱的。忧愁的人皱着眉头，耷拉着脑袋，四肢下垂似乎都累得无法唤醒。然而，因为愤怒煽动灵魂，发怒的人双眼冒火，脸颊和肢体都是燃烧的颜色，怒火使他们的动作变得暴躁激烈。快乐的人动作自由，并带有一种舒畅的节奏。人们称赞尤弗瑞诺，因为他塑造的帕里斯从面部表情就一下子能看出他既是女神的裁判，又是海伦的情夫和阿克琉斯的杀手。人们也高度赞扬画家戴蒙，因为他笔下的帕里斯一看就是个易怒、不公正、见异思迁的人，然而同时也有着温柔、宽大、怜悯、自信、谦虚和凶猛的一面。⁴他们说，与阿佩莱斯齐名的底比斯画家阿里斯蒂德对人的姿态有着非常透彻的了解。如果我们

1 研究者普遍认为，阿尔贝蒂此处对人物动态的要求，是对中世纪绘画的矫枉过正，他的思想对后来波提切利、皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡、吉尔贝蒂等人的创作有显著影响。

2 安蒂冈努斯(Antigonos, 前386—前301)，又名“独眼龙安蒂冈努斯”，马其顿将军，亚历山大大帝死后称王。拉丁文版中，阿尔贝蒂此处指的是阿佩莱斯所画肖像。

3 伯里克利(Pericles, 约前495—前429)，雅典著名将军，古希腊奴隶主民主政治的杰出的代表，古代世界最著名的政治家之一。雅典帕台农神庙是在他的指挥下所建。伯里克利的头型超常大，成为当时戏剧家的笑料。参见普鲁塔克《伯里克利传》。

4 普林尼《博物志》(XXXIV, xix, 77)提到了尤弗瑞诺创作的帕里斯塑像。荷马史诗中，特洛伊王子帕里斯带着迈锡尼王后海伦私奔，导致了特洛伊战争，并用暗箭射杀希腊英雄阿克琉斯。



图2-6: a) 杜乔·迪·博尼塞尼亚:《宗徒圣彼得与圣安德鲁之感召》。镀金画板。1308年。美国国家画廊。
博尼塞尼亚的作品被称为意大利哥特式画法的最高峰,体现出12至13世纪画中普遍的动感缺乏

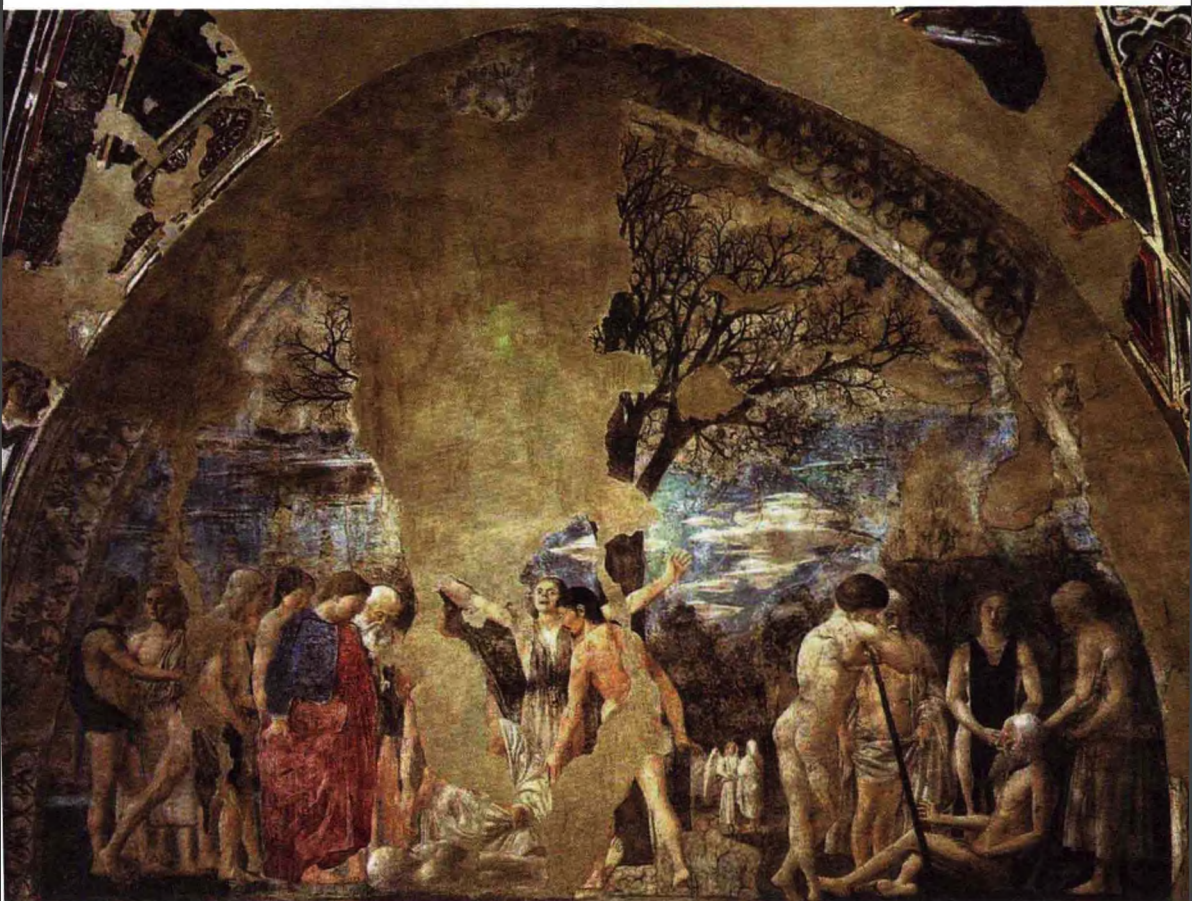


图2-6: b) 皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡:《亚当之死》。约1466年。圣弗朗切斯科教堂壁画,阿雷佐,意大利。斯班瑟认为此画应受阿尔贝蒂的影响,尤其体现出阿尔贝蒂构图理论所强调的人体姿态的“多样性”和“丰富性”



图2-7: a) 安蒂冈努斯头像硬币。硬币上的希腊语写着“国王安蒂冈努斯”(ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΓΟΝΟΥ)。安蒂冈努斯的绰号是“独眼龙”，但为了保持其“国王”的尊严，艺术家只显示了他完好的那只眼睛

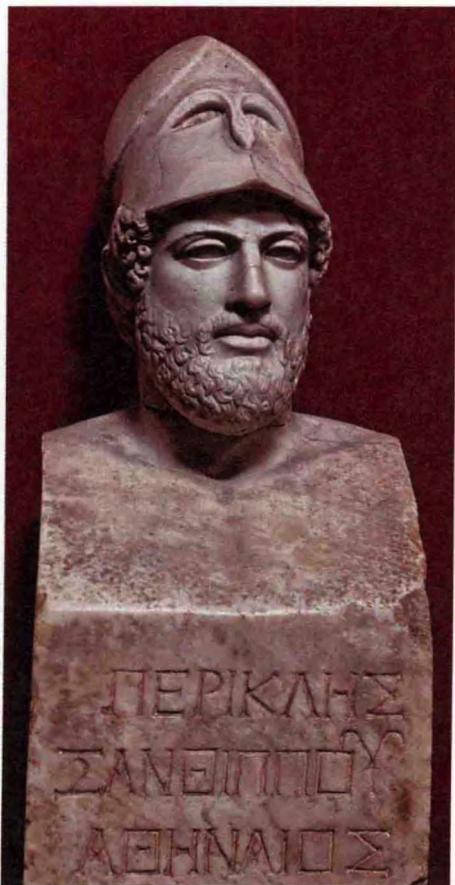


图2-7: b) 伯里克利戴着头盔的头像。罗马大理石复制品。梵蒂冈博物馆。古希腊雕塑家科瑞希拉斯约于公元前430年雕造铜质原作。戴着头盔的雕塑在古希腊人像中的确少见

仔细观察、勤奋学习，我们也一定能掌握描绘人体的方法。

因此，画家必须仔细观察人体动态。我们应该努力学习大自然，尽管灵魂的多种动态很难复制。谁会相信画一张笑脸多么困难？尝试过的人才知道，笑容不易捕捉，最后你画出的面孔哭多笑少。如果画家未曾精心观察，又怎能统筹画出嘴角、下巴、脸颊、额头和眉毛的笑相或哭相呢？因此，我们应敏捷地从大自然中摄取它们，让观众自己领会那些用眼看不见的东西。

关于这些动态，我想作些补充。有一部分我需要凭自己想象，而另一部分则是我从大自然中摄取的。首先，我认为物体的动态应该服从*istoria*的情节。在一幅*istoria*中，我喜欢看到一个旁观者向我们指示故事情節，或通过手势引导我们观看；或者通过愤怒的表情和冒火的眼神警告我们，让我们不要靠近；或显示一些危险或神奇的事情；或感染我们与他们一起哭笑。这样，无论画中人物彼此之间或与观众有什么形式的交流，都能增添和传达画中的*istoria*。人们赞美塞浦路斯画家提曼特斯的伊菲革涅亚之献祭（他以此画胜过了克罗特斯¹）：画中，预言家卡尔卡斯很悲伤，尤利西斯更悲伤，然而画到梅纳雷阿斯悲痛欲绝的情态，画家已经耗尽了他的能力。因为无力表现出父亲的哀恸，他在画中用布遮住阿伽门农的脸，让观众想象父亲的那种绝望。²（参见图2-8）我们图斯坎的画家乔托在罗马创作的《扁舟》³也得到人们的称赞：画中11位使徒，都因为看到另一位同伴在水面飘行而惊恐。每个人的神情和姿势，清晰地表现出各种不安的灵魂。（参见图2-9）

1 据普林尼记载，克罗特斯（Kolotes）是公元前5世纪后期的希腊雕塑家，菲迪亚斯的学生，特别擅长用黄金与象牙雕塑。昆提良称克罗特斯为“Coloten Teium”，而阿尔贝蒂在拉丁文版与意文版原文中讲到克罗特斯时，误将昆提良的这两个单词合并成一个词，可见他参考了昆提良的著作。

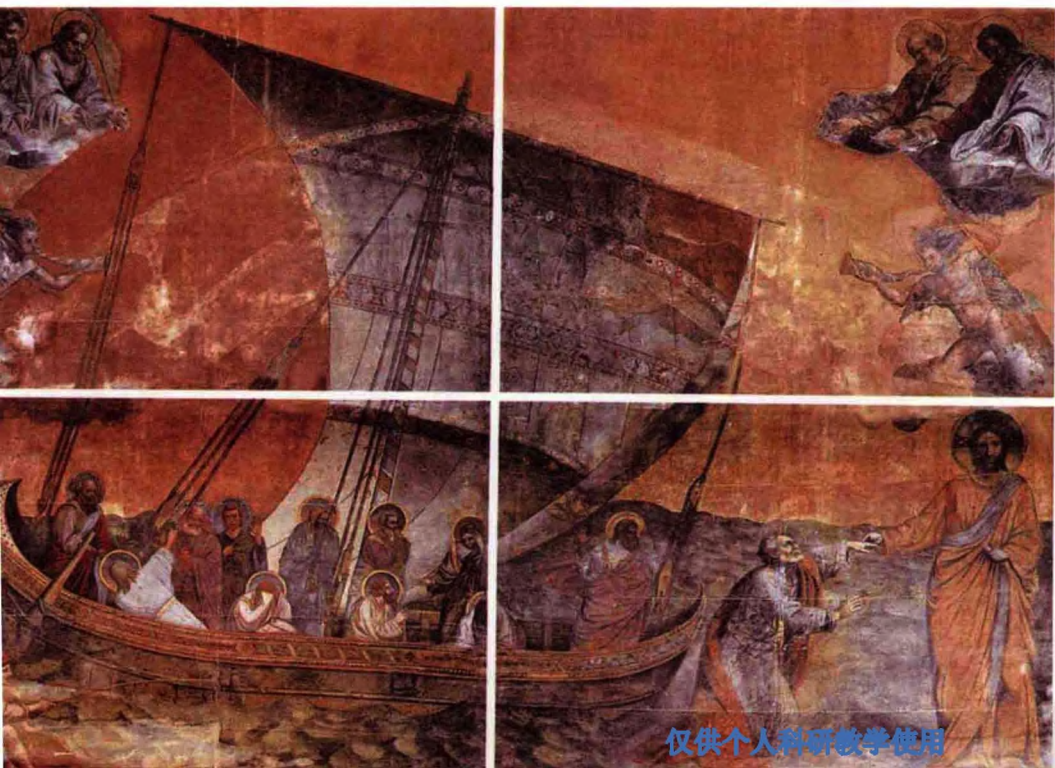
2 卡尔卡斯提出了少女牺牲的必要性；尤利西斯（即奥德修斯）提供了诱骗少女来到祭坛的计策。而这一切缘于伊菲革涅亚的叔父梅纳雷阿斯（Menelaos，希腊神话中迈锡尼国王，阿伽门农的弟弟）为了渡海夺回其妻海伦。故事参见上文“伊菲革涅亚”注。

3 乔托（Giotto di Bondone, 1266—1337），中世纪后期佛罗伦萨画家、建筑家。他的《扁舟》在阿尔贝蒂时代陈列于老圣彼得教堂。



图2-8: 提曼特斯:《伊菲革涅亚之献祭》。来自庞贝城的这幅壁画被广泛认为是提曼特斯原作的复制品。那不勒斯博物馆

图2-9: 乔托:《扁舟》。1305—1313年。老圣彼得教堂壁画, 罗马。这是阿尔贝蒂在全文中提到的唯一一件近代作品, 并称赞其中人物传神的表情



请允许我简单地列举这些状态。灵魂的状态称为情感，例如悲伤、喜悦、恐惧、渴望。而身体的状态则分为以下几种基本类型，成长、衰退、患病、康复，以及肢体运动中的种种姿态。作为画家，我们只能通过肢体的动作表现灵魂的状态。肢体有七种动法：上、下、左、右、拉近、推远和旋转。¹我希望在画中看到所有这些动作。有人朝向我们，有人背对我们；同一个人体中，有些部位显示给观众，有些则藏起来，有些高举，有些下垂。

¹ 阿尔贝蒂此处所说的七类动态，与昆提良形容的七种重要动作相似。

有感于一些画中的体态超出合理范围，我想在此阐述从大自然中观察到的一些关于姿势和动作的原则。由此我们应该学会适度使用人体动作。记住，不管是什么姿态，人都要用全身支撑头部，因为头部是人体最重的部件。如果人将中心放在一只脚上，这只脚始终与头部垂直，像一个圆柱的底座，而且站立者的头和脚几乎总是朝着同一个方向。我注意到，因为头很重，它的所有动作几乎都需要身体的其他部分像杠杆一样来平衡。换言之，一个与头部重量相当的部件总是伸向与之相反的方向，像是秤的一条臂。我们看到，如果一条伸出的手臂负担着一定的重量，又双脚并拢，形成人体天秤的中轴，那么，人体的所有其他部位将通过错位来平衡手中的重量。我注意到，往上看，头部的活动范围不超过仰望天空的角度；而横向，下巴不能转过其肩；腰扭得再厉害，肩都不可能与腹肌呈直角。为了不妨碍躯干，腿部和手臂的动作较为自由。一般情况下，双手不举到头之上，肘不抬到肩之上，脚不翘到膝之上，双脚分开的距离也不超过一只脚的长度。记住，当一只手向上伸展，这一侧从上到

下的所有部分都随之提起，脚跟也将离开地面。

勤奋的画家自己也会注意到很多类似的原理。也许上文的直白叙述会显得多余；但因为见过很多错误百出的画作，我觉得似乎不应该三缄其口。你将发现，在表现过于激烈的运动时，有些画家因为听说人体完全扭曲最显活力，便让观众同时能看见一个人的胸部和后腰。其实，这种姿态既不可能也不美观，但这些画家误认为自己应当受到称颂。于是，他们画出的人物如小丑一般，没有尊严，没有风度和魅力，而且使画家的想象力显得过于狂暴和混乱。

画中人物的动作不仅应是优雅动人的，而且应该适合故事的情节。虽然古希腊诗人荷马与其后人宙克西斯欣赏丰满壮实的女人，¹ 我认为少女的姿势和动作应是轻盈而朴素的，所含的不是力量，而是甜美的宁静。男青年的动作是轻快而愉悦的，并透露出其精神与品德的潜力。成年男子的动作更富有力量，其姿势应是美观而又艺术的。老年人的动作和姿势都应该表达他的疲惫：他的脚无力支撑自己的体重，他甚至得靠双手支撑自己。如此，画中的每个人物都将用庄严的动作表达自己灵魂的任何动态。灵魂最大的动荡也将造成肢体相应幅度的动荡。这个规则在自然界的生物中是常见的。亚历山大大帝那匹昂扬的战马彪西法洛斯² 的动作显然不适合一头耕牛。然而，如果画中的牛是伊俄³ 的化身，采用一种动态激烈的姿势——甩动尾巴、高扬颈部、踢出前腿——则是恰当的。

关于生物的姿态，我们已经说得够多了；现在，让我们来谈谈无灵之物。它们的动态也遵守上述的所有规则。我喜欢在画中看见头发、鬃毛、树枝、叶片

1 参见昆提良，XII，x，5。

2 彪西法洛斯(Bucephalos)，意指“牛头”，是亚历山大大帝专用的传奇战马。传说商人将此马带到菲利普二世宫中，因马性暴烈，驯马师无人能够驾驭，而幼年的亚历山大凭自己的智慧和勇敢驯服了它，因此获得父王鲜有的赞赏。

3 伊俄(Io)，希腊神话中宙斯的情人。因迫于赫拉的嫉妒和报复，宙斯不得不将伊俄变成了一头美丽的小白牛，从此，这头小白牛受尽了赫拉的折磨。

和长袍的动态。人体的七个动作也应该运用在头发上。如果头发一部分是螺旋的，仿佛想将自己打成结；一部分是火焰般的波浪；一部分如同互相缠绕的蛇；或是这边、那边有几束飘起来，会显得特别有美感。同样，树枝应该有向上有向下、有往后有朝前，有的则像扭动的绳子。布料的皱褶也与此相似，小折纹应从大折纹的尽头像树干的分支一样出现。皱褶的分支也遵守上述的七种动态，使布料的整体显得充满动感。正如我刚才说的，这种动态必是缓和优雅的，而不是一种特别费力的造作。虽然我们想在布料中看到动感，布料本身是有重量的，常态下垂。因此，我们最好在画中显示微风之化身赛弗的脸，或是云中之风奥斯垂斯，使衣袍随风飘动。（参见图2-10）于

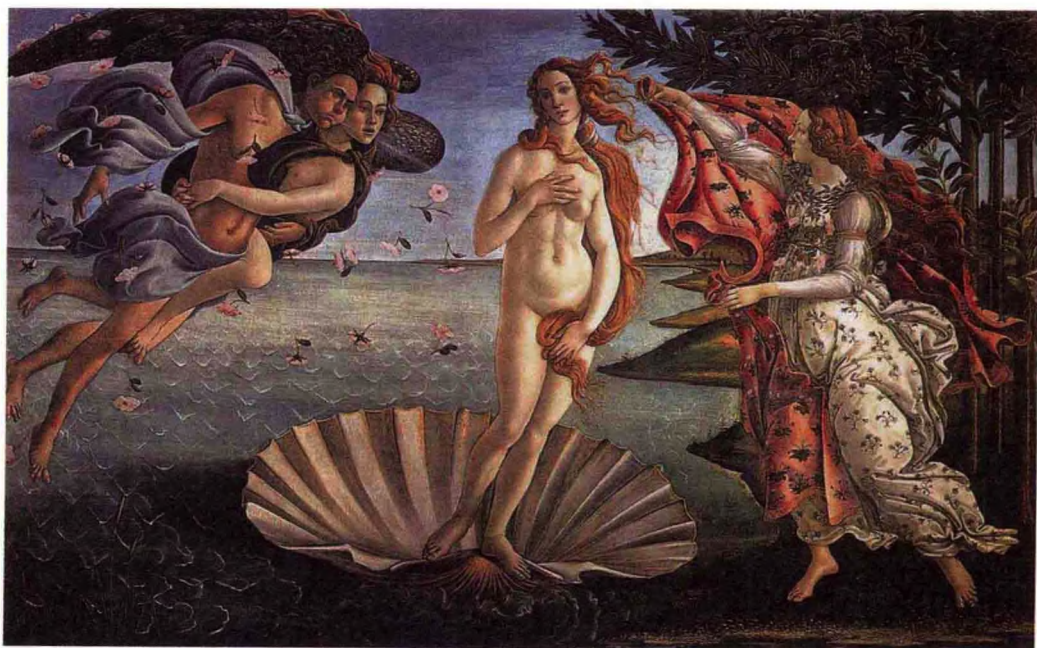


图2-10：波提切利：《维纳斯之诞生》。约1486年。蛋彩画布。乌菲齐，佛罗伦萨。此画中，风神赛弗（左）赋予维纳斯的长发与右侧女神的衣服以阿尔贝蒂形容的多种动感

是，风吹之处，人体在布料下非常优雅地展现出来；而在另一处，被吹起的布料在空中随风曼舞。画风势，画家须注意不让任何布料逆风飘动。上述关于各种物体的动态，都是我自己在作画过程中遵守的。读者又一次耐心地听我讲述了关于可视面、部件和物体的构图原则。

还剩下明暗。在以上论说中，我已经详细阐释了光改变色彩的能力。我讲过，同一种颜色在不同的光线下会产生色差。也已说过，白色和黑色是表达明暗的工具，画家用它们来调整物体本身的颜色。因此，让我们抛开其他颜色，单独研究画家应该如何使用黑与白。

人们说，古代画家波利格诺托斯和提曼特斯只用四种颜色作画；仅用一种颜色的画家阿格拉俄芬使人惊叹不已。¹然而，在伟大的画家中，只有少数会选择用这么有限的色彩：他们如此看重画面的丰富性，认为用色丰富更为有效。诚然，色彩的丰富性和多样性能大大增加一幅画的美感和声望，但我觉得，画家最需掌握黑白的用法。全力投入学习使用黑白是值得的，因为明暗使物体显得有立体感。如果画家会用黑白画出物体的立体感，他甚至能赢得与雅典画家尼西亚斯同样的美名。²据说，最著名的古代画家之一宙克西斯由于擅长运用明暗，成为当时画坛领袖，达到了其他画家难以企及的地位。³我个人认为，一个画家要是不能理解可视面的明暗关系，则永远只是个平庸的画家。不管观众是否有学问，一张浮雕般的、似乎探出画面的脸总会得到赞赏，而一张扁平的脸总会受到批评，因为除了勾轮廓的功夫，从中看不出画家的任

1 阿格拉俄芬 (Aglaophon)，约活动于公元前6世纪后期、前5世纪前期，古希腊画家。波利格诺托斯 (Polygnotos) 是其子和徒弟，活动于公元前5世纪。昆提良曾称赞此父子用色单纯。西塞罗记载，宙克西斯、波利格诺托斯和提曼特斯是只用四种颜色的画家。

2 据普林尼记载，尼西亚斯 (Nicias) 活动于公元前4世纪，是画家尤弗瑞诺最得意的弟子，尤其擅长明暗，并善于描绘女性的戏剧性动作。

3 此处关于宙克西斯的资料来源于昆提良，XII，x，3-4。

何技巧。

我觉得，好构图必须配上好敷色，才能成为佳作。让我们首先研究明暗，并记住，一个受光的可视面总比一个不在光下的可视面要亮；不在光下色彩会显得灰暗。我还应当指出，物体的暗部总是与其另一处的亮部相对应，所以物体不可能只有亮部而没有暗部。

画中，我们用白色模仿亮光，用黑色模仿阴影。我告诫画家，必须细心分辨不同的可视面，因为每个可视面都有自己的亮部和暗部。为此，你应该观察自然。在很好地了解它们之后，你得小心翼翼地开始在适当的地方加白，同时在对应的地方染黑。通过黑白平衡，画中物体的立体感将变得十分醒目。就这样，继续谨慎地、一点一点地用白色使之凸起，用黑色使之凹陷。

镜子是很好的判断工具。¹（参见图2-11）我也不明白画面在镜子里何以显得格外优美，而其中的每一败笔在镜中也特别突出，真是很不可思议。因此，我们从大自然中摄取图案，可参照镜像加以修正。本文都是在如实地讲述我从自然界学到的知识。

请记住，平面有一个均匀、统一的颜色；凹形和球形的面上，颜色呈现出变化，因为有亮部、有暗部、有中间过渡。这种颜色的渐变迷惑了那些不明智的画家，正如上文述及，他们认为只要画出可视面轮廓，就很容易处理光线。他们应该采用这种方法：首先，在整个可视面的轮廓中，根据需要填染轻如露水的黑白颜料；在其上添加一层层的黑与白，使之一遍遍地覆盖画面。光线强的地方，他们应该使用更多

1 在意大利画家采用纱屏等几何工具的同时，荷兰画家（例如梵·埃克）更借助于凸面镜来把握透视。梵·埃克在《阿诺菲尼的婚礼》中所描绘的墙壁上的凸面镜，是当时画坊中的必备工具。此实际镜子品种的创新，尤其是13世纪发明的平面镜，引起了画家和作家对几何光学的极大兴趣。从平面镜里看立体世界，促进了画家对透视学的关注。参见[美]Robert D. Huerta（2003年）著：《代夫特巨人》，第23页，巴克纳尔大学出版社。



图2-11：梵·埃克：《阿诺菲尼的婚礼》。1434年。油彩木板画。英国国家画廊，伦敦。此画墙壁上的凸面镜子，是当时画坊中的必备工具。阿尔贝蒂也提倡用镜子来检查画作的视觉准确性

的白色，而光线弱的地方，白色仿佛像烟雾一般散发了；暗部也应以同样的方式用黑色画出。¹

记住，千万不要把任何可视面画到白得不能再白的地步。即使画中的人物披着雪白的长袍，你仍然不应该使用最亮的白色。画家除了纯白，没有任何手段表达擦亮的宝剑的高光；也只有用黑色来表现夜间最暗的阴影。纯黑和纯白的视觉力量可以通过下例看出：如果你画一个花瓶时把黑色和白色紧贴在一起，瓶子会显出金、银或玻璃的质地，在画中显得闪闪发光。因此，我严厉批评那些用黑白不谨慎的画家。

要是颜料店里白色的卖价高于最昂贵的宝石，我会很高兴。我认为，如果人们制作白色和黑色颜料是按照克娄巴特拉女王的配方——用强酸溶化大型珍珠——这将有利于迫使画家迅速学会节省黑白色，合理经营画中的明暗，使得他们的画作显得真实、宜人、美观。我不能过分强调这方面的节俭对画家的重要性。如果一个画家在使用黑白时有误，我宁愿他是多用了黑色，而不是无节制地滥用白色。人的本性痛恨黑暗和恐怖，追求画面的柔和与优美，所以通过日积月累的学习，你的用笔用色会变得越来越清明。但反过来看，正是由于偏爱开阔、明朗的画面符合人的本性，我们更应该刻意避免〔将画面画得过亮，因为这是〕我们更容易陷入的误区。

我们已经解决了白与黑的问题。现在，让我们来谈谈其他颜色，不是像建筑家维特鲁威那样讨论颜料的出处，而是来研究在绘画过程中如何挑选、搭配已经制作好了的颜料。据说，古代画家尤弗瑞诺写过用色理论，但这篇文章早已失传。无论是作为对前人研

¹ 斯班瑟认为，此处阿尔贝蒂讲述的染色方法，首次以文字形式区分了素描画法与油画画法。13世纪画家普遍用颜料的排线来表现明暗；而阿尔贝蒂所提倡的方法，即从底色开始，层层罩染极薄的黑与白，更有效地利用了油彩的特性，也使明暗显得更自然、立体感更强。这种染色法早在马萨乔的画中已有体现。

究成果的发掘，抑或完全是对上天启示的记录，让我们继续凭藉自己的智慧研究色彩论。画中使用各种各样的颜色会给观众带来更多的乐趣。当相邻的色块呈现出明显的反差时，观众会在画中感受到一种优雅。比如，你想画月神戴安娜及其所带领的林中仙女，每位仙女都应该穿着不同颜色的长袍——绿色的、白色的、粉色的、黄色的，等等——并将一色系的亮色和另一色系的暗色相邻放置。鲜明的色彩之间，反差很美。有些不同的颜色含有一种和谐，使这些颜色的搭配特别富有尊严和优雅。红色在叶绿和天蓝附近，会使三色显得大方而又活跃。不仅是灰、黄与白的搭配，几乎任何颜色与白色的组合，都会引发喜悦感。深色在浅色中显得端庄，浅色在深色中显得亮丽。这样，画家便能够在画面上充分调动与妥善搭配缤纷的色彩。（参见图2-12、图2-13）

有些画家在他们的*istoria*中使用大量的黄金，认为这样会使画显得高贵。我不欣赏这种做法。维吉尔在史诗中如此描述了狄多¹：她射的箭是黄金做的，她的金发中缠着金丝，她紫色的长袍上系着纯金的腰带，她的马缰以及她穿用的一切都是黄金的。即使你在画中描绘的是这位披金戴银的女王，我也不建议你使用黄金。我欣赏用颜料再现金光的画家。我们经常看见画中的贴金导致有一些该暗的地方发光，而另一些该亮的地方反暗。然而，画幅的外围装饰，例如画框、圆柱、柱顶或柱底，哪怕用的是最纯、最厚重的黄金都不为过分，因为一幅完美的*istoria*值得用最珍贵的宝石衬托。

至此，我们简要地探讨了绘画的三个要素：轮

1 狄多（Dido），见于维吉尔史诗《埃涅伊德》，非洲古国迦太基的建国者及女王，埃涅阿斯的情人。

廓、不同大小的可视面，以及画家需要了解的用色原则。换言之，因为绘画艺术由轮廓、构图和明暗这三方面组成，我们现已阐述了绘画的一切。



图2-12：达·芬奇：《贤士来朝》。1481—1482年。油彩木板画。乌菲齐，佛罗伦萨。从这幅未完成的油画作品，我们可以看出阿尔贝蒂描述的那种明暗染色法



图2-13: 多明尼基诺:《戴安娜与林中仙女》。1616—1617年。油彩画布。贝佳斯画廊, 罗马。多明尼基诺崇拜佛罗伦萨的15世纪画家。此画采用了阿尔贝蒂提倡的色彩搭配, 被当代人赞赏为一幅用色鲜美、具有丰富的人体姿态的杰作。作为博洛尼亚美术学校的校长, 他的风格影响了“法兰西绘画之父”普桑

第三卷



除了上述的一切，还有一些有用的知识可以帮助画家臻至艺术之巅。本文不应忽略它们，让我们加以简明扼要的论述。我说，画家的职责是：在画板或墙壁上用线条和颜料画出任何物体的可视面，让画面图案从特定的观看距离和角度显得有立体感和质感，显得逼真。作画的目的是：获得乐趣，赢得赞赏和名声，而不仅是财富。唯怀有此种抱负的画家，才能创作出悦目赏心的作品。我们在讨论构图和明暗时已经讲解过做到这一点的方法。不过我认为，最容易吸收这些原理的画家，必定广涉人文科学，并且品德高尚。众所周知，一个人的品德比他的勤劳和技术更能赢得人心；而人心既能为画家带来声誉，也能使他致富。富人常常不是被专业技能所吸引，而是为画家的人格所感动，乐于赞助谦虚、善良者，而遗弃艺术技能或许更高、但个人品行低劣者。因此，画家应注重个人修养，养成得体的举止与和蔼的性格；由此获取的声誉将成为他抵御贫困的盾牌，进而成为他完善艺术的最大助力。

画家应尽可能学习所有人文科学，但我首先希望他懂得几何学。我喜欢的一句格言来自最早教导贵族子弟学画的那位品德高尚的古代画家潘菲洛斯，¹他认为，没有一个画得好的画家不深谙几何。本文对绘画这一完美艺术的阐释，对于一位几何学家来说是浅显易懂的，但一个对几何一无所知的人不可能理解它们以及基于它们的绘画原理。因此，我断言，画家必须学习几何。

其次，画家应与诗人和演说家结交，因为他们的艺术手法与画家有很多共同之处，而他们广博的知识有助于激发画家的创造性构思，这是一幅美妙的 *istoria*

1 潘菲洛斯 (Pamphilos)，公元前4世纪希腊画家。他将古希腊重要的西锡安学校发展成熟，学校的学制为12年，学费为1塔兰特，阿佩莱斯就是在这里学画的。他认识到并首次介绍科学知识，尤其是数学和几何学对画家的重要性。由于他的影响，绘画这门课进入了希腊所有贵族少年学校。参见 [德] Albert Woltmann, Karl Woermann 著，[英] Alfred Friedrich Gottfried (1901年) 英译：《绘画史》。

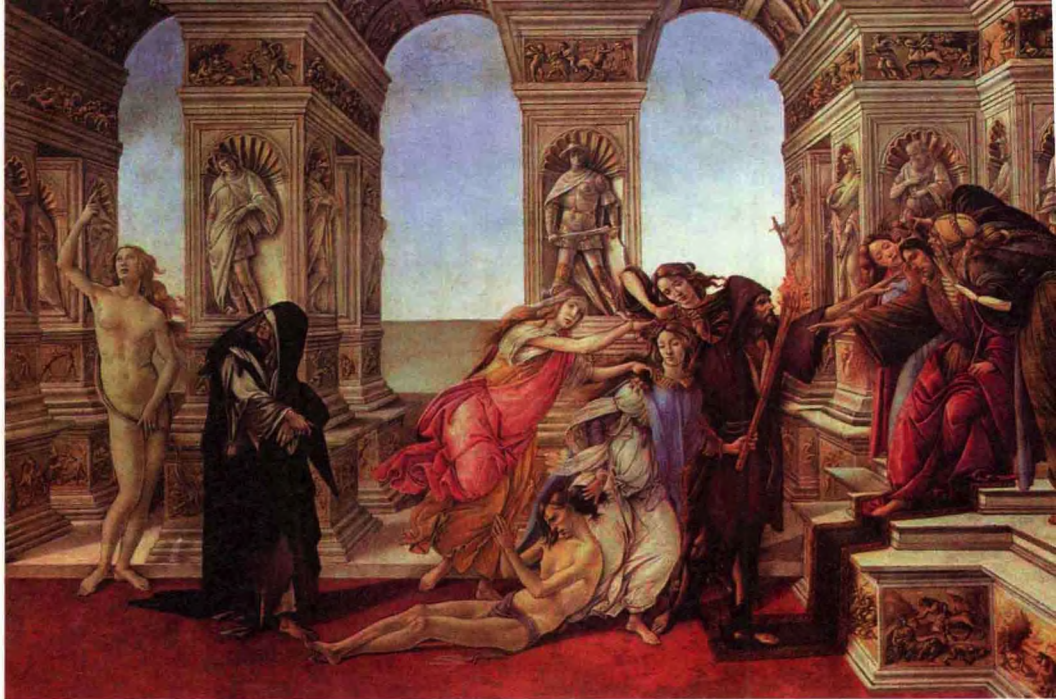


图3-1：波提切利：《阿佩莱斯之诽谤》。1494年。蛋彩木板画。乌菲齐，佛罗伦萨。波提切利的画中情节与阿尔贝蒂的描述有所不同，但是似乎更贴近卢西安的原文

中最令人赞颂之处。绝佳的创意即使不经由画面表现也能打动人心。读到卢西安对阿佩莱斯所作《诽谤》的描述，¹ 画家的创意令我们赞不绝口。我觉得在此复述《诽谤》的构图，应能启发画家在构思过程中更为精心。画中坐着的男子有一对硕大的耳朵。他身边站着两个女人，她们是愚昧和疑心。画的另一侧，诽谤向他走近，她是一个无比美丽、但诡异十足的女人。她右手举着燃烧的火炬，左手拽着一个举手朝天的青年的头发。为她引路的是一个苍白丑陋、肮脏凶险的男人，似乎被长期战争的折磨消耗殆尽，他是憎恨。诽谤身边有两个女人在为她装扮。她们名叫嫉妒和欺骗。在她们后面，忏悔穿着丧服，陷入绝望。她后面站着一位腼腆而又审慎的少女，名叫真相。画中的情节由文字表述尚且如此引人入胜，可想而知，这位伟大画家的原作该是多么美妙动人啊！（参见图3-1）

1 古希腊画家阿佩莱斯曾创作《诽谤》（*Calumny*）。这幅画早已失传，希腊文学家卢西安（Lucian，125—180）在《论“诽谤”》中详细描述了阿佩莱斯的这幅画。波提切利于1494年严格依据文献记载复制此画（*The Calumny of Apelles*）。

我希望画中的三姐妹——赫西奥德将她们称为阿格莱亚、欧佛洛绪涅和塔利亚——笑着牵着手，身披飘逸、洁净的薄纱。她们是慷慨的象征，一个赠予，一个接收，另一个回馈，其间的互动应符合完美的慷慨。¹（参见图3-2）此等创意将为画家赢得多少好评应是显而易见的。因此，我建议，每个画家应熟知诗人、修辞学家和其他文学家的作品。它们能激发你的灵感，至少有助于构画精美的*istoria*，使你声名大振。

1 赫西奥德（Hesiod，约活动于公元前8世纪），与较早的荷马一样为古希腊诗人，作品有长诗《工作与时日》；而描写宇宙和神的诞生的《神谱》因其风格与他的作品非常相似，也被认为是赫西奥德所作。其中宙斯的女儿，众神的歌舞演员，为人间带来诸美的美惠三女神（The Graces），分别是阿格莱亚（Aglia，光辉女神）、欧佛洛绪涅（Euphrosyne，欢乐女神）、塔利亚（Thalia，激励女神）。三女神的动作来源于古罗马的政治家、哲学家、悲剧作家塞内加（Lucius Annaeus Seneca，4—65）《论慷慨》，I, iii, 2—7。



图3-2：波提切利：《美惠三女神》；《春》之局部。约1482年。蛋彩木板画。乌菲齐，佛罗伦萨。三女神的薄纱裙和婀娜姿态与阿尔贝蒂的设想很相似



图3-3: 达·芬奇:《老人与青年头像》。约1495—1500年。粉笔素描。乌菲齐,佛罗伦萨。为了增强画面多样性,达·芬奇画了大量的素描,包括各种各样的人脸。可以说,这些写生稿都是阿尔贝蒂“学习自然”理论的具体实践

甚至所有画家中最出名的菲迪亚斯都承认,自己从诗人荷马的作品中学会如何描绘宙斯的神圣威严。因此,我们这些渴望知识胜于热爱金银的画家,将从诗歌中汲取越来越多有助于绘画的养分。

但是,即使是好学、渴望知识的人也常常会因不知道学习方法而灰心,他们的厌倦将与日俱增。为此,我将指明绘画艺术的学习路径。毋庸置疑,这门艺术的中心原则以及成为大师的步骤,应是服从大自然。而画家将通过自己的勤劳、实践和研究使这门艺术臻于完善。

我想先用学写作的方法来教授那些初学绘画的青少年。学写作的学生们先得学字形,然后学拼音,接下来学习造句。我们的学生在学画过程中应遵循一套同样的步骤。首先,他们应学习绘制可视面的轮廓,亦即绘画的“字形”。第二,学会拼合这些可视面。然后,了解每个部件的各种不同形态,并将部件之间多而微妙的差异烙入脑海。(图3-3)有人的鼻子如鹰

喙内钩，有的则如猴鼻外翻；有人的嘴双唇丰厚，有的则是樱桃小口。由此可见，面部任何一部分的不同都会改变人的相貌，所以画家应该仔细地观察每一个部件的每一个部分。他还应注意，年轻人的肢体是饱满而又细腻的，仿佛圆轮制作的瓷器；而随着岁月的磨耗，变得粗糙不平、棱角凸出。好学的画家从大自然中察觉这一切，并且一丝不苟地琢磨这些形象。在每幅画的观察和创作过程中，他始终眼明心亮。他会记得坐者腿部肌肉的块面，双腿下垂时的优雅线条；他会关注站立者的人体姿态，并明瞭每一部分的功能和比例。他不仅要忠实地描绘对象的所有部件，还希望在其中增添美感，因为画面的美感不仅是悦目的，而且是必须的。古代画家德米特里之所以未能获得至高的荣誉，因其重真实而轻美感。¹

¹ 参见昆提良，XII，x，9。

出于这个原因，你应该从每一个美丽的物体中提取其最美的特征，然后通过你的勤奋和学习来理解并表达其中的美感。这是一个非常艰苦的劳动，因为人无完人，甚至连完美的局部也是罕见而又零散的。因此，我们应该倾尽全力去发现美、研究美。谚云，如果一个人苦学深思世间的难题，面对普通的问题他将迎刃而解。而苦学深思能征服世间所有难题。

为了不浪费自己的时间和精力，画家应避免一些愚人陋习：对自己的智力自以为是，不观察、不思考大自然的榜样，以为凭自己闭门造车即可成名。这样，他们学不到绘画的正法，但很快将自己的错误养成习惯。美感，连受过良好训练的人都难以亲近，更与没有经验的人的大脑无缘。

就连那位最优秀、最老练的画家宙克西斯，在创

作克罗顿¹附近的露西娜²神殿壁画时，也没有像现代的画家那样草率地依赖自己的想象。他认为无法在一个人体中找齐完美，因为大自然不会将完美赏赐给任何个人。因此，他选择了当地最漂亮的五个少女，从她们每个人身上吸取女人最美的特征。³他是一位睿智的画家。通常，画家如果不能从大自然中找到合适的范本，会试图通过自己的技能捕捉美感；但他们用尽力量也画不出他们追求的那种美。而那些勇于取法自然的画家，将练就越来越老道的手法，无论画什么都会显得妙夺天工。（图3-4）

1 克罗顿 (Croton)，意大利南部城市，古时候属于希腊。

2 露西娜 (Lucina)，希腊罗马神话中保护妇女分娩的女神。

3 此处资料来源于西塞罗《论创造》(De Invention) II, i, 1-3。



图3-4：弗朗斯瓦·安德雷·文森特：《宙克西斯审选克罗顿的美女》。1789年。油彩画布。法国卢浮宫

1 盖伦(Galen, 129—199), 希腊医学家, 其理论影响欧洲医学近千年。法厄同(Phaethon), 希腊神话中太阳神之子, 因偷驾太阳车造成灾难。盖伦在其《论人体各部分功能》(De usu partium corporis humani, xvi, 1)中讲到了这枚戒指。

2 卡拉米斯(Calamis), 活动于公元前5世纪, 古希腊雕刻家。他用大理石、铜、金和象牙作雕塑, 代表作是阿波罗巨像(高达13米)。虽然阿尔贝蒂此处称卡拉米斯临摹了芝诺多若斯, 但是, 普林尼在《博物志》(XXXIV, xviii, 47)中提到的芝诺多若斯(Zenodorus), 是一个临摹卡拉米斯酒杯的雕塑家, 活动于公元1世纪。普林尼认为, 这一时期的艺术家失去了创作大型作品的的能力, 芝诺多若斯曾于64至68年为罗马皇帝尼禄设计巨像(高达30米), 但不成功; 而复制卡拉米斯酒杯却可乱真。参见[英]C.W. King, 《考古杂志》(Archaeological Journal), vol. xxxi, 108。

3 阿尔贝蒂的这段话显然是针对中世纪绘画教学基本方法而提出的。据切尼诺·切尼尼(Cennino Cennini, 1370—1440)的著作《画匠手册》记载, 在中世纪画坊中, 学徒必须通过临摹师傅的作品来学习绘画技巧。但阿尔贝蒂和后来的达·芬奇都强调学习自然, 因为临摹不能教人构图。达·芬奇说过, “能喝到鲜活泉水者, 又何必饮用坛中之水?” 此外, 阿尔贝蒂讲的“宁愿描摹雕塑”对后来欧洲的“学院派”影响甚深。

下例显示出画家应在自然中寻找什么。如果我们在istoria中画了某位知名人士, 即使画中有更完美宜人的人体, 这张熟悉的面孔将首先吸引观众的目光。来自大自然的图像有着如此强大的力量。**因此, 始终从大自然中选材, 永远选择大自然之至美。**

注意, 不要像很多人那样用小画板学画。我建议你以练习画大幅为主, 尽量在画中表现物体的实际大小。小画上的大败笔都很容易隐藏, 而大画中最小的瑕疵也很碍眼。

古医盖伦写道, 他曾见过当时一枚戒指上雕刻的法厄同及其战车的四匹马,¹ 马的缰绳、胸肌和腿部无不清晰可见。我们画家应该把这种荣誉让给宝石雕刻家, 因为我们追求的是更大范围的赞誉。对于一位能画大型人体的画家, 画小型物体易如反掌。一个将其聪明才智耗费在小珊瑚项链和手镯上的人很容易在大型作品中失手。

有人临摹别的画家, 追求类似于雕塑家卡拉米斯所获得的那种美名。文献记载, 卡拉米斯雕刻的一对酒杯天衣无缝地复制了芝诺多若斯的原作。² 我们的画家应该明白, **先贤的杰作其实与我们纱屏中的景象一样, 皆是大自然美妙而精准的影像。**倘若你对人为比对天工更有耐心, 一定要复制他人的作品, 我宁愿你描摹一座平庸的雕塑, 而不是一幅杰出的画作。从画中, 你只能学会临摹; 而描摹雕塑不仅有助于学习造型, 而且有助于掌握明暗。³ 判断光影效果的一个好办法, 是眯起眼睛, 让睫毛遮住视线, 使光

线显得更暗，而眼前的景物更接近纱屏中的影像。对于画家，也许学一点雕塑比单练素描更有效，因为雕塑比绘画更容易精准。一个不知如何描绘对象立体感的人，鲜能画出好画。而雕塑比绘画的立体感容易把握。我们看到，几乎每个时代都有一些平庸的雕塑家，但笨拙、甚至荒唐的画家总是更为常见。（图3-5）

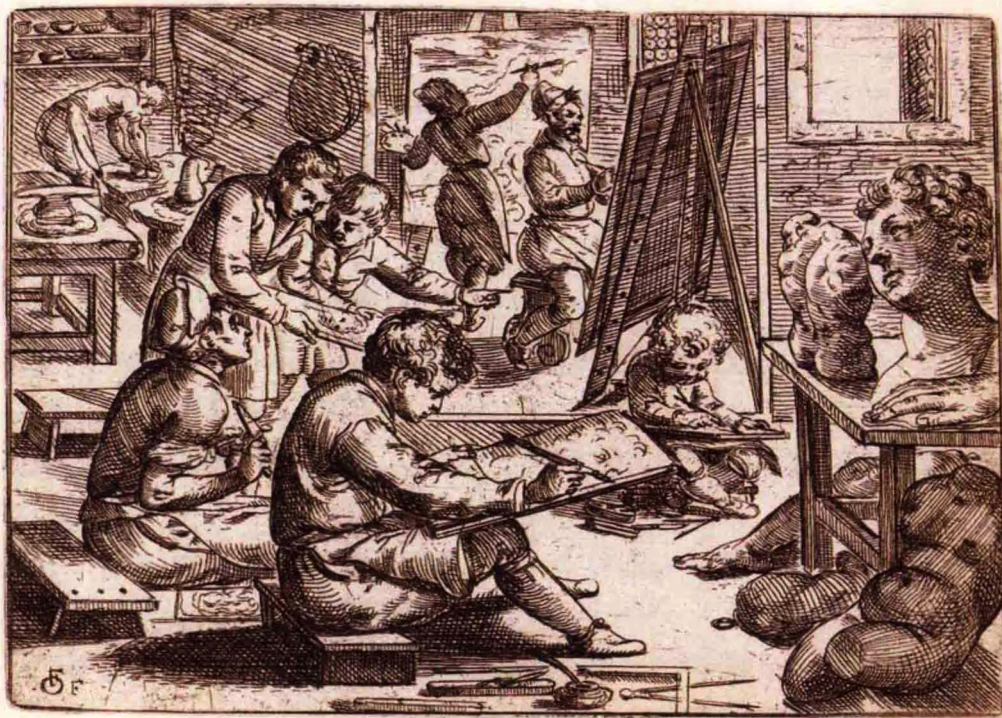


图3-5：欧多瓦尔多·菲亚莱提：《画坊学徒临摹石膏雕塑》。约1608年。版画。英国维多利亚与阿尔伯特博物馆。欧多瓦尔多·菲亚莱提本人接受的艺术培训，是文艺复兴后期画坊的教育，可见在阿尔贝蒂批评临摹式教学方法150多年以后，临摹石膏像仍是常见的教学步骤。后来的学院派更是曲解阿尔贝蒂此说，强调临摹石膏像的必要性。其实，阿尔贝蒂在此只是将临摹石膏像视为两种不良学法中稍好的一个

无论你是练习绘画或雕塑，都一定要不断地模仿和观察那些优雅卓越的例子。模仿，不仅要仔细，而且讲速度。在拿起铅笔或毛笔之前，你应该已经知道想画的一切及其绘制方法。修饰心中的画面比更正画中的错误容易多了。当你养成打好腹稿再动笔的习惯，你的绘画速度也会提高，甚至能超过古代最快速的画家艾斯克里皮阿多拉斯¹。经过长期锻炼，你的才智将越来越快地转化为作品；而最敏捷的手必由肯定而有条理的大脑来操纵。一个画家之所以动作迟拙，是因为他正在犹豫不决地画一些他未曾理解也没有想清楚的事情；他的画笔就像一个盲人的拐杖，永远在错误和黑暗中探打。因此，如果你没有带着充足的知识 and 敏锐的判断力，千万不要动手作画。

因为画之极品*istoria*应是丰富而优雅的，所以，我们不仅需要学习画人，还要学会画马、狗等多种动物，以及其他值得入画的物体。唯其如此，才能确保我们的*istoria*所必须具有的丰富性。只要能对各个领域皆有广博的知识，即使称不上有特别的建树，也已经是一个令人惊叹的巨大成就了，先贤中也未闻有臻于此境者。但我觉得，不，我坚信，我们仍然应该全力以赴，以免自己的疏忽使作品缺少了那些有则被赞美、无则被责难的东西。雅典画家尼西亚斯擅长画女人；赫拉克里德斯以画船出名；谢拉皮翁什么都画得很好，唯独不会画人；而狄奥尼修斯却只会画人。画庞贝城门廊的画家亚历山大最擅长画动物，尤其是狗；那位不断堕入情网的画家奥勒留斯只画女神，且赋予她们以自己情人的面孔。菲迪亚斯画的神格外威严，因为他更关注男性的美貌；尤弗瑞诺喜欢在画中

1 艾斯克里皮阿多拉斯 (Aesclepiodorus 或 Asclepiodorus)，雅典画家，与阿佩莱斯同时代，普鲁塔格将他称为与尤弗瑞诺和尼西亚斯齐名的画家。斯班瑟指出，在普林尼的记载中，艾斯克里皮阿多拉斯是紧接在画得最快的那位画家之后的另一人，此处阿尔贝蒂应是写错了。

表现王侯的尊严并以此超越众人。¹显然，他们各有不同的特长，因为大自然赐予每个人独属于他的天赋。我们不应自恃天赋而懒于学习以更上一层楼。应该通过勤学苦练来培育大自然的馈赠，使它一天天成长壮大。我们不能因为懒惰而忽略任何能够给我们带来赞誉的知识。

我们开始画一幅*istoria*，首先要仔细考虑应该以什么方式和步骤来营造最美丽的构图。为此，我们先用草图和样稿构思*istoria*的整体及其每个局部，并且征询朋友的意见。我们会要求自己在动笔之前想好画中的每一部分，这样，在作画过程中，我们将熟知每个物体的画法和位置。为了更准确地定位，我们将用平行线划分我们的样稿。如同写文章时引用私人笔记一样，在公之于众的作品中，我们会精心参考自己的那些草图。（图3-6）

在画*istoria*的过程中，我们不但要有认真的态度，还必须有流畅的笔触，以此消除我们在作画过程中的焦躁和无聊，避免因急于完成而造成失误。有时，画家有必要暂停辛苦的工作，寻求灵魂的放松。有些画家同时画几件作品，今天开始一幅，明天开始另一幅，而从不完善任何一幅。这是一种无效劳动。如果你开始一幅作品，请画完它的每一部分。有人向阿佩莱斯展示自己的一幅画，说：“我一天就画成了这张画。”阿佩莱斯答道：“如果你今天画出了很多这样的画，我也不会感到惊讶。”²我所看到的一些画家和雕塑家，甚至修辞学家和诗人——如果当

1 尼西亚斯的事迹，参见普林尼《博物志》，XXXV, x1, 130。赫拉克里德斯（Heraclides），公元前2世纪马其顿画家，原来是画船的，后以蜡画出名。参见普林尼《博物志》，XXXV, x1, 135。谢拉皮翁（Serapion），古罗马画家，只会画场景（*scaenae*），不会画人。参见普林尼《博物志》，XXXV, xxxvii, 113。其可能活动于公元前1世纪，参见《画家、画作百科全书》（*Cyclopedia of painters and paintings*，第四卷，170，John Denison Champli与Charles Callahan Perkins编）。狄奥尼修斯（Dionysius），活动于公元前5世纪，亚里士多德曾提到他画人很逼真。参见普林尼《博物志》，XXXV, xxxvii, 113。奥勒留斯（Arellius），活动于公元前63年之前，罗马画家，其花花公子的名声应当很大，普林尼特地批评他“把女神都变成了妓女”，因为他画女神均以当代名妓为模特。参见普林尼《博物志》，XXXV, xxxvii, 119。另参见[美]Cathy Santore撰：《维纳斯的工具》（*The Tools of Venus*），文载《文艺复兴研究》（*Renaissance Studies*，第11卷，第三期，179—207，1997年9月）。关于菲迪亚斯，参见普林尼《博物志》，XXXVI, 18—19。关于尤弗瑞诺，参见普林尼《博物志》，XXXV, 128。英译本众多版本皆称未找到擅长画狗的亚历山大的出处。

2 参见普鲁塔格《儿童教育论》（*De liberis educandis*），7。



图3-6：a) 大卫：《苏格拉底之死》。1787年。油彩画布。纽约大都会博物馆

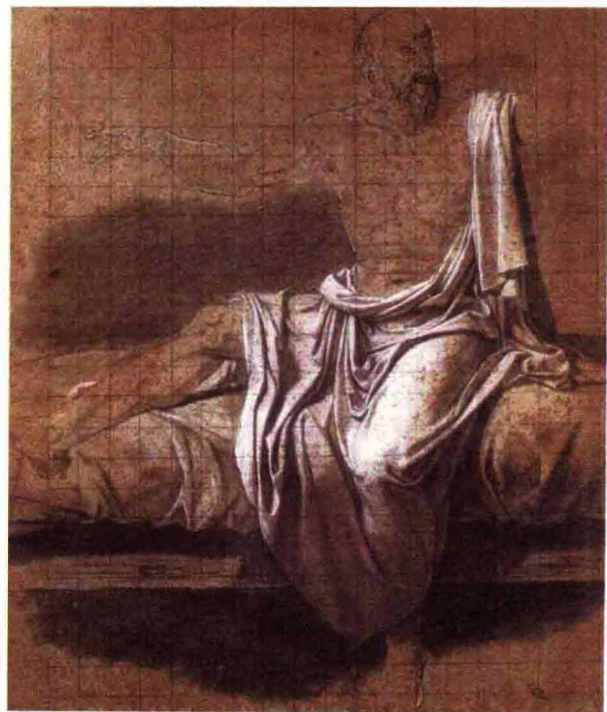


图3-6：b) 大卫：《苏格拉底之死》中苏格拉底人物草稿。黑白炭笔。法国巴约讷，博纳博物馆。在开始画他这张代表作之前，大卫为画中所有的中心人物都准备了详细的草稿，并在每个草稿中用格子定准轮廓的线条。这张画在1787年的沙龙中展览，被称为“完美无瑕”的画

今还有人堪称为诗人和修辞学家——以一种狂热的激情投身于某件作品的创作。然后，随着激情的冷却，他们丢下这些粗糙的、几乎没有开始的作品，又把精力倾入一件新作品中。我当然谴责这种人。如果希望自己的作品被接受、受到后人的喜欢，画家应该首先想清楚自己需要做的一切，然后勤奋地将其完善。对于多数工程，天资并不比勤奋更受欢迎。我们也要避免走上另一个极端：有些画家为了消除画中所有的缺点，精心打磨画中的每一个细节。这种低效劳动使他们的画在完成之前就显得陈旧而干瘪了。人们批评古代画家普罗托基尼斯，因为他不懂得如何收笔。¹ 他该受批评；在我看来这不是聪明人的做法，而是固执的怪癖行为。我们应该尽力施展自己的才智，又能认识到何时已然大功告成。须知一切都要恰到好处，过犹不及。²

所以，让我们投入适当的努力，采纳朋友的意见。在作画过程中，放开自己的胸怀，倾听不同的声音。既然画作是要打动众人，画家便不能轻视众人的意见。让我们尽可能赢得他们的赞同。据说阿佩莱斯为了听到观众最真诚的批评和赞扬，经常躲在自己的画布后面，以便观众畅所欲言。³ 我也希望我们的画家请求众人评论，并听取每一个判断。这将极其有助于画家赢得人心。所有的人都将评论他人的劳动视为一种荣誉。我们无须畏惧那些狭隘的诋毁者，他们不能真正损害一位画家的名声。画家始终知道自己的优越，而其画作能向众人验证他的名声。因此，听取每一个意见，但首先要有自知之明；接受每一个意见，但只相信其中最专业的。

1 参见普林尼《博物志》，XXXV, xxxvi, 80。

2 多年后，阿尔贝蒂在《论建筑》（VI, ii）中为“美”作的定义是：“和谐的整体，其中任何添加、减少或变化都会破坏其美感”。正好可以用于此处作注。

3 参见普林尼《博物志》，XXXV, xxxvi, 80。

这些是我对绘画的理解。如果它们对画家有所帮助，我只要求画家将我画入他们的*istoria*，把我画得美观一点，向后人显示我是绘画艺术的一个学徒，以此回报我的劳动。¹ 如果本文未曾达到你的期望，请你念及我勇于承担了多少重大的工程，并因此原谅我。如果我未能凭自己的智慧完成这一崇高目标，也许，在挑战这些关键而又困难的理论研究时，我的意志还是值得称赞的。或许在我之后，有人会纠正本文中的错误。他可能会对这门最崇高、最美妙的艺术做出更大的贡献。在此人出现的那一刻，我请求并敦促他积极地、毫无顾忌地接受这一任务，并以他的智慧完善这门高尚艺术的理论。（图3-7）

不过，我还是很高兴，因为我抢到了为这门精妙的艺术写第一篇论文的荣耀。如果读者对我阐述的理论怀有不满，大自然比我更该受到指责，因为，大自然设定所有的学问在其起点上都会错漏百出。世上没有既全新又完美的事物。

我相信，如果这项工作的继任者比我更好学、更有能力，他将使绘画艺术变得完美无瑕。

全文完。赞美神。1436年7月17日。



图3-7：阿尔贝蒂：《自画像》。约1436年。铜版浮雕。美国国家画廊。虽然阿尔贝蒂时代的很多画家显然读过《论绘画》，但其中没有一人明确地以一幅肖像画“回报”他的贡献

英文译注本导言

[美] 约翰·斯班瑟

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的《论绘画》，是第一篇现代绘画理论的论文。它出现在1435—1436年的特殊历史环境中：当时新旧艺术理论同时影响着佛罗伦萨艺术圈，而《论绘画》彻底脱离了中世纪艺术理论，标示出现代艺术理论的新方向。同时代艺术理论家切尼诺·切尼尼的著作《画匠手册》总结了中世纪画法；而《论绘画》为文艺复兴的艺术、艺术家和赞助人作了很重要的铺垫。于是，绘画艺术走上了一条新的不归之路。这篇论文迅速影响了佛罗伦萨内外的绘画。当阿尔贝蒂将自己的拉丁原文翻译成意大利语重新出版时，这个版本成了一本极其受欢迎的“启发性手册”，在书店里畅销直至告罄。到16世纪，意大利语版已经完全失踪了，现今仅存两本意大利语手抄本，而拉丁语手抄本现存6本。虽然阿尔贝蒂宣扬的绘画仍然处于师徒授受式培训的状态，但它启发艺术家和他们的艺术从这样的系统中摆脱出来，以达到我们所熟悉的文艺复兴全盛时期以来的个人主义。在这方面，《论绘画》紧密结合了当时的历史条件——佛罗伦萨艺术正处在逐渐摆脱旧方式

1 菲拉雷特 (Filarete, 约1400—1469), 意大利文艺复兴时期著名雕刻家。

2 巴塞尔, 瑞士重要城市, 位于莱茵河湾与德法两国交界处, 是连接三国的最重要交通枢纽, 长期以宗教及文化名城著称于西方。

3 卢多维科·多明尼基 (Lodovico Domenichi, 1515—1564), 意大利学者。

4 迪弗伦 (Rafaëlle Du Fresne) 于1651年在巴黎出版了《论绘画》的翻译版。此版本基于1568年在威尼斯出版的一本意文版本。

5 菲利毕彦 (Félibien, 1619—1695), 法国艺术史学家, 路易十四的宫廷历史学家, 法国画家普桑的好友。其重要作品《论古今杰出画家之生活与作品》(Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes) 激发了法国17世纪新的艺术评论热潮。

6 莱尼 (Leoni, 1686—1746) 出生于威尼斯, 28岁抵达英国, 成为英国著名的建筑师、翻译家。他尤其崇拜阿尔贝蒂。他的建筑风格结合了阿尔贝蒂与建筑家帕拉迪欧的理论, 成为英国1720年开始的乔治亚建筑风格的启蒙人。同时他也将阿尔贝蒂的多本论文, 包括《论绘画》, 译成英文。

7 荷加斯 (Hogarth, 1679—1764) 与雷诺兹 (Reynolds, 1723—1792) 都是英国18世纪最具有影响力的画家。雷诺兹是英国“宏大风格”(一种强调美化缺点的风格) 的重要传授者, 也是皇家艺术学院的创始人和第一任校长。

的过渡期。阿尔贝蒂的夸张、他对旧画法尖锐的批评反映出这段历史的紧张局势, 但从全文的字里行间, 我们不难看出阿尔贝蒂坚信新画法的最终胜利, 对绘画的未来持乐观态度。

作为艺术理论, 《论绘画》是之后的绘画艺术论文的主要来源之一。在15世纪, 菲拉雷特¹, 皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡和雷奥纳多·达·芬奇的著作都引用了《论绘画》中的很多概念。从1540年发表于巴塞尔²的第一版到现在, 《论绘画》已经被多次翻译和出版[次数超过他的《论建筑》(De re aedificatoria), 略少于他最受欢迎的作品《论家庭》(Della famiglia)]。

《论绘画》每次出现时, 都会被当代的艺术理论家结合到他们自己的绘画理论中。巴塞尔的拉丁版出版后, 第二次出版是1547年由卢多维科·多明尼基³在威尼斯出版的意语翻译。瓦萨里在《著名画家、雕塑家、建筑家传》的前言里透露出的对理论的重视, 也反映了当代理论家对这篇论文的新兴趣。1651年巴黎出版的迪弗伦⁴翻译版成为了菲利毕彦⁵的《论古今杰出画家之生活与作品》的主要论点。《论古今杰出画家之生活与作品》把阿尔贝蒂当作法国学院派画法的“权威”。《论绘画》在英国一直不是很常见, 直到莱尼⁶在1726—1755年间出了四个英译版本, 对画家荷加斯、雷诺兹⁷和皇家艺术学院的影响是相当明显的。

或许艺术学院过于强烈地被阿尔贝蒂的论文吸引了。它们对《论绘画》的解释肯定损坏了其目前的声誉。16世纪后期到18世纪的学院派画家是想研究出一种理性的艺术, 一种不允许有任何幻想的艺术。阿尔贝蒂的理论倡导勤奋之类的踏实的美德, 而天才则不是最重

要的，这正符合学院派的艺术追寻。学院派觉得《论绘画》可以填补他们理论上的需要。在学院派的手中，阿尔贝蒂的建议变成了硬性规定；他对理性、逼真性和严肃性的概念被过分夸张了。不幸的是，许多评论家仍然认为17和18世纪的学院派画法来源于《论绘画》。阿尔贝蒂建议大家用画雕塑的方法学习绘画，但他并不一定是指去临摹古雕塑的石膏模型；他所说的*istoria*的定义更不应该严格限制为叙事或历史绘画。《论绘画》必须首先被视为一个针对15世纪佛罗伦萨艺术的文件，而不是一个代代都能直接运用的理论。

“经历了一段漫长的流亡，一段让阿尔贝蒂家族被这最荣耀的城市遗忘了的岁月”¹，阿尔贝蒂回到佛罗伦萨后不仅通过文字表达了他对这里新风气的惊讶。1428年底，佛罗伦萨已经局部撤销了对阿尔贝蒂家族的禁居，虽然他可能在那时短期来访佛罗伦萨，这句话是阿尔贝蒂回到他祖先的城市的首次文字记载。1387年，莱昂·巴蒂斯塔的祖父贝内代托，阿尔贝蒂家族的首领，被驱逐出境。从1387年到1412年，奥比奇家族几乎将所有的阿尔贝蒂家族成员赶出佛罗伦萨，最后城里仅留下一个阿尔贝蒂。莱昂·巴蒂斯塔的父亲洛伦佐，1401年被迫离开佛罗伦萨。和家族其他成员一样，他迁移到有着阿尔贝蒂银行重要分支的城市。在热那亚，一位博洛尼亚贵族寡妇为他生了两个儿子，卡罗（1403年）和巴蒂斯塔（1404年）。洛伦佐1408年和一名佛罗伦萨女子的无子女婚姻曾造成关于阿尔贝蒂出生地和日期的混乱，不过最近发现的一份文件确定了他的母亲和他的出生年²。到1410年洛伦佐·阿尔贝蒂已经在威尼斯和帕多瓦立足了，而年轻的巴蒂斯塔应该是在帕多瓦的加斯帕瑞诺·巴瑞兹萨³人文学院学习过。1421年，他已经开始在博洛尼亚大学修读教会法规和民法学。也许到了1424—1425年，新爱好使他开始研究哲学和自然科学。虽然阿尔贝蒂在

1 见本书《意文版前言》，v。

2 参见C. Ceschi，“莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的母亲”，《艺术通报》（*Bolletino d'arte*，1948年，191—192）。

3 加斯帕瑞诺·巴瑞兹萨（Gasparino Barizzza，约1360—1431），意大利语言学家、教育家。发展了帕多瓦的人文主义学派，强调拉丁古文的重要性，并且创造了一种基于西塞罗的新拉丁写作风格。

1 教皇秘书 (*abbreviatore apostolico*): 教皇手下有 72 名这样的官员, 任务是简单记载教皇对请愿书的判决或他回信的内容, 之后将此记载扩展为正式合同。

2 尼古拉斯·阿伯尔噶提 (*Niccolò Albergati*, 1373—1443), 意大利主教、外交官。百年战争: 1337—1453 年之间法国与英国的一系列战争。

3 参见阿尔贝蒂的《论建筑》, 第二册, 第九和十一章。

4 教皇尤金四世 (*Eugene IV*, 1383—1447), 于 1434—1443 年间被逐出罗马, 逃到佛罗伦萨。在此期间, 他鼓励了佛罗伦萨人文主义派的发展, 甚至圣化了布鲁内莱斯基的大教堂。

5 《唱诗班》(*Cantoria*, 大理石, 348×570 厘米, 现存于意大利佛罗伦萨大教堂博物馆), 是多纳泰罗于 1439 年重要的创新之作。与传统浮雕不同, 这件作品远看效果也比较粗略, 但雕刻的天使仍然呈现出各种精彩的动态。

6 南尼·迪·班口 (*Nanni di Banco*, 约 1384—1421), 佛罗伦萨雕刻家, 最著名的作品是《四圣徒》(*Quattro Santi Coronati*)。瓦萨里有关于南尼的传记。

1431 年被任命为教皇秘书¹ 前的十年可能是他一生中记录最不详细的时段, 但从他的著作中可以推断出这段成长年代的基本性质。文章中越来越多地引用古希腊和罗马文献, 以及依照罗马模式写的散文和一部剧本, 都可以证明他快速吸收了新发现的古代文学。阿尔贝蒂的特点是, 他不仅仅是知识的容器。古代文学解放了他的思维方式, 他觉得需要在论文和书信中结合自己与古人的想法。与其研究和写作相比, 阿尔贝蒂的旅行倒好像对他没有太大的激发力。他可能于 1431 年伴随主教尼古拉斯·阿伯尔噶提作试图结束百年战争² 的和平使命, 但这一旅程的唯一迹象, 是他记录了法国和布鲁日的砂浆中使用的石灰³。到了 1434 年, 阿尔贝蒂的文学和哲学的知识可能不逊于任何年轻的人文主义者。他的艺术知识可能是有限的, 他仅是对意大利北部的艺术有一定的了解, 对法国和低地国家艺术有一些认识, 以及自从 1431 年在罗马教廷工作后开始的对古罗马艺术的浓厚兴趣。在这样的背景下, 阿尔贝蒂 1434 年进入佛罗伦萨时不可能不被罗马教皇尤金四世⁴ 的套房震惊。布鲁内莱斯基完成了大教堂的圆顶, 圣洛伦佐教堂的老圣器收藏室已经完工, 教堂中殿也进入建工后期。多纳泰罗已经完成了大教堂表面的大部分浮雕和欧圣米契教堂的壁龛雕塑, 并已开始雕刻《唱诗班》⁵。吉贝尔蒂为洗礼池设计的第一套门已经安装好了, 第二套门也在制作过程中。马萨乔和南尼·迪·班口⁶ 虽已去世了, 但他们的作品在佛罗伦萨仍然很新鲜。阿尔贝蒂步入一场艺术革命。其强大、飞快的影响波及《论绘画》全文, 它的余音延伸到阿尔贝蒂多年后写作的《论建筑》。阿尔贝蒂一辈子都对新时代的成就怀有激情和乐观。他的精力很少用于为别的人文主义者挖掘新知识, 而是将人文主义新知识广布于更大范围的受众。在褒义的意义上说他是一位人文主义新知识普及者, 无疑是贴切的。《论绘画》也符合阿尔贝蒂作品

的这个特征。这篇论文的目的在于帮助更多艺术家和赞助人理解和欣赏佛罗伦萨的新人文主义艺术。和他的许多其他作品一样，《论绘画》并不只是建立在参考古代文献上。希腊和罗马的文献是用来使题材多样化，并且为他提出的新结论建立先例。其实，阿尔贝蒂著作真正的基础是实践。《论绘画》建立在布鲁内莱斯基、多纳泰罗和马萨乔的艺术手法、目标和成果之上。同时，阿尔贝蒂也注意到艺术家面临的实际问题。虽然在现代社会，他会被称为一个业余爱好者，但史料证明，他在油画、素描、雕塑，也许连版画方面都有涉猎。他著名的建筑论文《论建筑》部分基于维特鲁威和其他古代文献，部分则基于他本人在建筑方面的经验。阿尔贝蒂的建筑不必在这里讨论，但他在《论建筑》里对待理论和实践的态度，也贯穿于别的艺术领域的研究中。这种态度还延伸到他的非艺术理论。虽然他独身一辈子，他的文学知识和他与家族的密切关系，给予了他撰写家庭管理理论的信心。他对多种领域的兴趣——从绘画到教皇的职责——及其多方面的能力，导致布克哈特将阿尔贝蒂推崇为世界上第一个全才。¹

当然，阿尔贝蒂并非佛罗伦萨唯一能写出新绘画艺术论的人，但他应当比所有同时代的人文主义者更适合担当这个任务。比起他的文学界朋友，他对艺术的兴趣更浓；而他对文字的把握是当代艺术家无人可比的。他的文学和哲学知识背景对于他的使命也都是必不可少的，让他能用语言阐发这种新艺术的核心原理，并且说服赞助人和画家予以采纳。

阿尔贝蒂的学术训练在人文主义者中不算特别不寻常。在巴瑞兹萨人文学院，他的课程综合了中世纪的课本和新发现的古代手稿。在博洛尼亚大学，他提高了自己的分析和综合水平。写《论绘画》时，他已经具备了良好的论辩能力，以清晰的西塞罗修辞风格的逻辑，运用古代引文和数学证明，为新艺

1 布克哈特(Burckhardt, 1818—1897), 著名艺术史家。参见其代表作,《意大利文艺复兴时期的文化》(85—87页)。

1 克里斯托弗·兰迪诺（Cristoforo Landino, 1424—1498），意大利重要的人文主义学者。其妻来自阿尔贝蒂家族。兰迪诺是佛罗伦萨柏拉图学院的成员，后来当上了美第奇家族的家教，辅导过佛罗伦萨文艺复兴最重要赞助人，洛伦佐·德·美第奇。

2 圣托马斯（Saint Thomas Aquinas, 1225—1274），意大利修士，重要的神学家、哲学家。斯班瑟在此称他为“基督教化的亚里士多德”。

3 唯名论（nominalism）是欧洲中世纪经院哲学围绕个别与共相的关系而形成的重要派别之一，它否认共相具有客观实在性，认为共相后于事物，只是个别事物的“名称”或人们语言中的“声息”；唯有个别的感性事物才是真实的存在。英国修士奥卡姆的威廉（William of Ockham, 约1288—1348）是此派代表人物。与唯名论相对立的实在论（realism），则断言共相本身具有客观实在性，共相是先于事物而独立存在的精神实体，共相是个别事物的本质。

4 库萨的尼古拉（Nicholas of Cusa, 1401—1464），来自德国的主教，也是哲学家、天文学家、神学家、数学家与法学家。被后人称为15世纪最伟大的学者之一。曾在德国（“莱茵河流域”）受过奥卡姆式（见上注）教育。

5 斯多葛主义（stoicism），希腊化时代影响极大的学派之一，由芝诺（Zeno, 约前336—前264）于公元前300年在雅典创立，带有朴素的唯物思想与辩证观点，主张宿命论和禁欲主义。

术辩证。然而这些只是第一本现代绘画理论论文的辩论手段；此论文的哲学基础也是同样重要。

将阿尔贝蒂称为哲学家有些夸张；他确实没有自己的哲学体系。虽然他可能倾向于佛罗伦萨新柏拉图主义学派的思想体系，但二者之间的关系被克里斯托弗·兰迪诺¹大大夸张了。我们很难断定撰写《论绘画》之际的阿尔贝蒂到底属于哪个哲学派别。帕多瓦大学的反亚里士多德气氛无疑影响到巴瑞兹萨的学校，所以幼年的阿尔贝蒂亚可能对亚里士多德和圣托马斯²形成了负面印象。奥卡姆的威廉的唯名论³已经蔓延到意大利，就连在莱茵河流域奥卡姆式教室读过书的库萨的尼古拉⁴，在帕多瓦大学都能找到一种相似的氛围。《论绘画》确实反映了唯名论对待学习和研究的态度。同时，西塞罗对其影响超出了言论风格和论文结构。阿尔贝蒂在撰写《论绘画》（和同时的《论家庭》和《安静的灵魂》（*Della tranquillità dell'animo*））期间的思想特征，更像是一种基督教化的西塞罗式的“斯多葛主义”⁵。他从西塞罗那里提炼出一套分析和综合的方法，将人与人类的理性过程置于其中心。阿尔贝蒂用西塞罗修辞风格的逻辑来探讨自然和艺术，所得到的结论使《论绘画》处处流露出一种蓬勃的乐观态度。

我们可以简单总结一下阿尔贝蒂写作《论绘画》和其他同期作品时的思想。知识最先来自感官知觉；人类对比不同的感官知觉、建立直觉与自己的关系，获得初步的结论；初步结论经过测试，通过数学变成可应用的结论。阿尔贝蒂完全信任自己的理论方法。在他对知识的解释中，人是出发点和调查中心。因为人的认识是基于感官数据，阿尔贝蒂关注的是视觉形象。因此，他详

细研究事物的极限、轮廓的概念，以及他定义为“物体不知道深度但看到长度、宽度和质地的外表部分”¹的面。通常人们说实体有一层皮。阿尔贝蒂特别关注物体表面的明暗关系，因为光线能揭示出物体的性质。

1 见本书第002页。

人一旦有了感官知觉，就必定会设置结论。在阿尔贝蒂的认识论中，结论的设置过程是一个对比过程，“对比本身就包含一种判决力量，立刻分辨出物体之间的大、小、相等的关系”²。《论绘画》中提出的比例准则，就是建基于这种对比手段。同时，阿尔贝蒂所有的调查结果最终还是落实到人，因为人才是我们熟悉的标准。“普罗泰戈拉说过，人是万物的尺度。也许他的意思是，人类需要通过将世间万事和自己对比才能得到对万物的认识”³。这不是一个基于先验、绝对事物的系统，而是一个取决于观察角度的灵活知识。

2 见本书第016页。

3 见本书第016页。

乍一看，《论绘画》似乎建立在比较玄乎的理论基础上，阿尔贝蒂用数学逻辑说服读者、加固自己的理论。对于阿尔贝蒂和他同时代的人说来，自然（被定义为人体之外的一切和人周围的环境）是同质性的、是无定性的。如果自然是同质性的，那么整体便可从观察到的部分加以推测。由于人、自然、数学是同一个整体系统的组成部分，人类只需用数学就可以理解和控制自然。这个理论在阿尔贝蒂的透视论中体现得最透彻。这里，虽然数学最初是建立在不确定的感官知觉之上，但最终可以变成人用来建设和调整其居住空间的强大工具。

要理解阿尔贝蒂美学理论之精华及其与阿尔贝蒂思想的关系，最佳途径或许是通过推敲《论绘画》中的三个主题。第一，“*la più grassa minerva*”（更为感官化的智慧）——围绕着他可见现实的研究；第二，“*mathematica*”（数

学)——讨论数学科学作为调控可见现实的方法;第三,“istoria”——人文主义绘画的手法和目标。

La più grassa minerva (更为感官化的智慧)

阿尔贝蒂生造的精彩术语*la più grassa minerva*,指的是他的认识论在可见现实和绘画方面的运用。这个术语包含两层含义:首先,它使用当时流行的“*Minerva*”一词,试图表明这一理论的通俗性,也提示了《论绘画》的宣传普及性质。熟读西塞罗的学者或许能悟出这第一层含义,但仅从字面上是不可能理解这个短语的第二层含义的。联系阿尔贝蒂的思想,这个短语包含了他对绘画艺术理论的一种全新的处理方法。他说,数学家将对象的形式和事物本身分开研究,但“因为我们关注的是物体的视觉印象,我们需要使用更为感官化的智慧”¹。换句话说,他关注的是形式和物质的结合、是形式和视觉的关联。这同时也意味着物体需要空间和光线才能激发视觉感官。这些关系最终返回到人,人将其综合并获得知识。

显然,《论绘画》的全篇都在深入探讨视觉与可视性。阿尔贝蒂明确地陈述论文的目的:“不可否认,画家的工作与视觉密切相连;画家的任务就是描绘可视的对象”²。他将“点”定义为一个不能再被划分的几何图形;“体”则是任何呈现在可视空间的图形³。这样的定义把重点放在视觉,而脱离了严格的数学定义。之后,他在《绘画原理》(*Elementi di pittura*)中重复了这个定义:“他们说,一个点不能被划分”⁴。同样,阿尔贝蒂大致将“面”看成是一个物体的视觉感应,而无关乎其内含。阿尔贝蒂的透视法基于单眼视象,运用对视觉的分析来研究为什么形体在不同角度似乎会变形。虽

1 见本书第002页。

2 见本书第002页。

3 见本书第002页。

4 出自阿尔贝蒂的《绘画元素》(G. 曼奇尼主编的《未发表的零散杰作*Opera inedita et pauca separatim impressa*》,佛罗伦萨,1890年,第48页)。

然光本身不可见，但它是视觉的关键所在：“先哲说过，所有可见的物体都有明暗和色彩”¹。

1 见本书第009页。

虽然抽象性和几何学通常被称为阿尔贝蒂美学理论的中心，但自然光和物体的关系才是串联《论绘画》全篇的论点。他对画家工具的了解——涂底色的感觉、各种颜料的色彩、画框上嵌镶的黄金和珠宝——透露出他对物质材料的兴趣已经浓厚到亲自尝试的地步。作品材料的价值与其艺术价值不是一回事：“即使菲迪亚斯或普拉克西特利斯的雕塑是用最廉价的铅炼成的，都比金银贵重”²。除了绘画使用的质材，画家还要注视可见空间的事物，必须学会把握自然大世界的事物并且将之转移到画面小世界的方法。

2 见本书第026页。

这篇论文的一大部分，特别是第一、二卷，专门讨论这个问题。在第一卷中，阿尔贝蒂简要地向画家介绍分析光学现象的方法：“我们看到绿叶逐渐从绿变白；我们也经常在地平线附近看到一种白雾，发现越往天空上方雾光越淡；我们看到的玫瑰有的是艳紫色，有的像少女的脸颊，有的是象牙色的”³。视觉本身是一种以实证方法来处理空间和明暗的过程，但画家还得用一种不同的材料表现出自己所见的原物，并且用人工光线模仿自然光。

3 见本书第010页。

《论绘画》的第二卷“把艺术交到艺术家手中”⁴，并告诉他如何在底色上表示明暗。这样，染上固有色后，对象在画中会显得像是在光下，阴影的暗色逐渐过渡到亮色。同时，因为物体必然位于一个固定的空间，阿尔贝蒂教画家用一种基于数学的透视法来把握物体与空间的关系。用阿尔贝蒂的透视网，画家可以将物体定位到一个立体空间里，而不只是表达出物体之间的平面关系。用这种绘画透视法，画家能让画面变成一个三维空间。

4 见本书《意文版前言》，VI。

Mathematica (数学)

在阿尔贝蒂的理论中，数学是手段，而不是目的。在《论绘画》中，几何和“数学家的格言”的作用是为了更迅速、更直接地解决绘画的基本问题。阿尔贝蒂理论中的数学所重视的，是视觉现象而不是现实。基于几何学的绘画手法几乎只在第一卷中出现，在那里也仅占基本画法论的一小半内容。第一卷其实只比其他几卷略长一点，但其运用太多的概念及其阅读难度似乎都强调了数学的重要性。阿尔贝蒂在致布鲁内莱斯基的献辞中明确表示，《论绘画》的第一卷“全是数学，揭示绘画这一高贵而又美丽的艺术根源于大自然之本”¹。根据阿尔贝蒂的定义，数学并非绘画的目标，而是画家达到阿尔贝蒂在后面指明的目标的一种工具。

1 见本书《意文版前言》，VI。

阿尔贝蒂对绘画艺术做出的最显著的贡献——在数学方面——是他的《论绘画》在历史上首次以理论形式阐述了一点透视系统。这个系统建立在数学所控制的感官数据基础上，为画家提供了一个在画面上创造立体空间的手段。在阿尔贝蒂所谓的单眼视觉中，从眼睛到对象的视觉射线形成一个棱锥体。他认为，一幅画应当是这个棱锥体与从眼睛到视象平面的距离相同的截面。以这种态度去理解视觉和绘画作品，阿尔贝蒂用几何测量法建立一种视觉过程分析，并从中提取他的合成视象。据阿尔贝蒂的视觉科学概念，视觉射线法是衡量物体高度、宽度和深度的指针。他尽管没有明确表达，但似乎认为肉眼能自动存储视象的这些比例数据。如果我们希望理性分析肉眼接收的数据，就必须运用几何。阿尔贝蒂教画家用视觉的等腰三角形测量视象的高度和宽度，用不等边三角形测量其远近距离，再利用三角形的相似性取得一套与真实数据不同但与其成比例的比例数据。如果说视象的大小会因观察者的眼睛与地

平线、与对象的距离的改变而产生变化，我们只需将这个原理的相关推论用到绘画上，便能把握住观察者看到的空间及其大小与画中的空间及其大小之间的联系。画家设想观众看画时所站的位置，并且基于这个设想来设定画面所有的比例关系，在画中创造出一个小世界。这个小世界的空间似乎是观众的空间的延续，而其中的各种图形也和观众的视象相吻合。当然，数学是透视系统的基础，但它只是一个达到阿尔贝蒂所说的目标*istoria*的工具。同时，画家不应该只把数学当做透视法中把握空间的工具。在第一卷的结尾部分，阿尔贝蒂暗示了一种用人体身高的三分之一——一支手臂的长度——作为衡量单位的人体比例规则。第二卷中，结合对维特鲁威理论的讨论和批评，强调了用人体部分（头部）作为测量单位的必要性，也强调了画家对一个更成熟的测量人体比例体系的需求。虽然《论绘画》本身没有提供这一体系，但阿尔贝蒂的《论雕塑》包含了一个完整的、基于大量的实际人体测量的、以脚作为测量单位的比例系统。与此同时，阿尔贝蒂从静力学中提炼出一个全新的方法，教画家如何观察人体的动态并判断动作的极限。这个系统一部分基于阿尔贝蒂自己对人体的观察，一部分则建立在他早期学哲学时研究物理的基础之上。阿尔贝蒂是把人体理解为一个由砝码和杠杆、平衡物和反平衡物组成的系统¹的第一人。这个往往被归功于达·芬奇的理论已是众所周知，此处不赘。总而言之，在阿尔贝蒂看来，画家可以用《论绘画》中的数学调控画中涉及到的外来可视数据，以及艺术作品本身。不过，数学仍然只是达到目标的方法。绘画的崇高目标则包含于*istoria*这个概念之中。

1 见本书第051页。

Istoria

阿尔贝蒂在第二卷的中间段落首次提到的*istoria*是全文的中心，也是《论绘画》后半部分详细探讨的概念，在当今已经没有完全对应的词了。任何对这个词的重新解释都必须脱离“历史”、“故事”、和“历史学”这些17、18世纪词汇的含义，而建立于论文本身。在阿尔贝蒂看来，*istoria*是最重要的——是艺术发展的顶峰。画作的精彩不取决于它的大小，而取决于它的气势和内容的故事情节。“画之极品不是一个庞然大物，而是一个*istoria*。比起任何庞大作品，*istoria*更能显现画家的智慧”¹。他提倡的绘画主题主要来源于古代文学，然而，阿尔贝蒂所说的绘画并不是一种简单图解故事情节的艺术。画家应该通过画中人物的摆布将他们的内心传递予观众。一幅画需要有多样性和丰富性，但画家必须自我克制以免过头。在阿尔贝蒂提倡的新艺术中，画家必须能够用透视来模仿真实的视觉、时间和空间效果，用明暗创造立体感，懂得有效地利用色彩和姿态。因为一个画家需要考虑这么多不同的问题，他必须刻苦学习；一旦他学会处理这些问题，他的艺术将为他带来“喜悦、尊重和名利”。当阿尔贝蒂的所有美观条件聚集在一幅画中，观赏者的灵魂会被它吸引和提升。可见，《论绘画》提倡的*istoria*是一种新人文主义艺术体系的关键词，将文学和神学领域的人文主义成果与人文主义艺术学的需求相结合。

在一个更实在层次上，阿尔贝蒂在论文中明确地描述了*istoria*的内容。属于*istoria*类型的画应是围绕着古典题材，以人物的姿态表达故事角色的情绪。对古典题材的强调，肯定在很大程度上和阿尔贝蒂的教育背景与说服准赞助人的欲望相关。另一方面，基督教题材及其图像已经经过中世纪艺术得到

1 见本书第037页。

了发展，具有稳定的地位，阿尔贝蒂没有在他简短的论文中对它们加以重申；而古典题材在15世纪初的绘画中则是新的、几乎闻所未闻的。阿尔贝蒂所介绍的一套知识对于他自己和同时代的人都是新奇而又充满吸引力的。当时希腊—罗马神话没有立刻成为绘画题材，并非因为无人理睬阿尔贝蒂的理论，而是由于基督教题材以外的东西尚未进入当代社会的大众认知范围；对“古典叙事画”的需求稍后才开始。在他肯定了解的许多古典题材中，阿尔贝蒂搁置了所有悲哀的和色情的故事，而只对正面的心理状态感兴趣。他挑出有着斯多葛式的坚定理念的典范，例如墨勒阿革尔之死、伊菲革涅亚之献祭，以及阿佩莱斯之《诽谤》。

这种故事的基本情绪也只能通过最朴素的姿势在构图中表现。阿尔贝蒂在此描述了一个悲伤或愤怒的人的外表。他的描述让读者无法怀疑画中人物的表情对观画者的心理影响。于此分析“感情”的神态表现，并非纯粹为了逗乐赞助人抑或熏陶画家。在论文中唯一被提名的非古代画家乔托之所以能进入正文，是因为他在罗马设计的镶嵌壁画《扁舟》中，“画中11位使徒，都因为看到另一位同伴在水面飘行而惊恐。每个人的神情和姿势，清晰地表现出各种不安的灵魂”¹。正是由于这个原因，阿尔贝蒂建议画家仔细研究各种不同体态以及它们所表达的不同心态，因为我们只能通过外观形象去了解他人的内心。与西塞罗的演说家一样，阿尔贝蒂的画家也能通过选择合适的姿态唤起他希望的观众产生的情绪。在一个类似于贺拉斯²但超越贺拉斯的片段中，阿尔贝蒂提出他自己的观点。

“当画中的每个人物都清楚地传达了自己的心机，*istoria*将打动观者的灵魂。在自然界，一种状态的存在能引发相应的情景；我们见泪则泣，见欢则笑，见悲则哀”³。虽然人体姿态的心理表现力对我们来说已经是个老想法了，但欧洲艺术和文

1 见本书第049页。

2 贺拉斯(Horace, 前65—前8), 古罗马诗人。此处, 参见其《论诗词艺术》(*De arte poetica*)中第101—103行。

3 见本书第045页。

学界第一次出现这一观点是在《论绘画》中。这一理论虽然对艺术史意义重大，但阿尔贝蒂只想用它来巩固论文主题的定义：*istoria*，具有感情表现性的人文主义绘画。

因为他研究的是最基本的心理状态，阿尔贝蒂坚持，画
中人物无论如何都应具有“廉耻和谦逊”¹。即使需要牺牲绝对真实性，画家也应艺术地掩盖有损于尊严的细节，比如说一位君王的一只空眼眶。真实性必须服务、服从于尊严，因为每个人都有一种独特的尊严，“如果画中的爱神维纳斯或智慧女神密涅瓦穿上军人粗糙的羊毛披风，或者让战神玛尔斯或神王朱庇特穿上女人的衣裙”²，也会妨碍他们独特气质的传达。但是，如果画家觉得尊严限制了人物的情绪表达，阿尔贝蒂建议画家使用一个“解说员”。“在一幅*istoria*中，我喜欢看到一个旁观者向我们指示故事情节，或通过手势引导我们观看；或者通过愤怒的表情和冒火的眼神警告我们，让我们不要靠近；或显示一些危险或神奇的事情；或感染我们与他们一起哭笑。这样，无论画中人物彼此之间或与观众有什么形式的交流，都能增添和传达画中的*istoria*”³。在此，论文再次强调愤怒、恐惧、悲伤等基本感情，但补充了另一个重要概念。画家既可以使用透视法在画作和观众之间建立一种空间连接，也可以利用解说员来建立画中人与观众的情感交流。这样，画面小世界中的人物便似乎可以与真实大世界的人们相往来。

但是，如果画家不小心，其作品会变得单调和重复。因此，阿尔贝蒂提倡“多样性”和“丰富性”⁴。这种丰富性和多样性既要体现于色彩搭配⁵，也要体现于人物的姿势和动作⁶。他认为，一幅好画应该包括各种年龄的男女以及各种各样的动物⁷。阿尔贝蒂的这个观点似乎提倡了中世纪晚期那一批构图拥挤到极点的绘画。然而，阿尔贝蒂迅速纠正读者可能会产生的任何误解。为了避免画家在这方面走向极端，阿尔贝蒂

1 见本书第045页。

2 见本书第043页。

3 见本书第049页。

4 见本书第044页。

5 见本书第054—055、058页。

6 见本书第044—045页。

7 见本书第044页。

告诫道：“我讨厌那些为了表现丰富性而在画面上一点不留白的画家。这种画法不是构图，而是在传递迷失与杂乱。他们的*istoria*坠入一片骚乱，似乎不含任何有价值的目标”¹。针对这种“混乱”，他提出，“画中的安静”也可以带来视觉美感。在拉丁版中，他将瓦罗的规则——宴会不应超过9个客人——应用于绘画；画中有9至10人便足以传达*istoria*。意文版省略了这段话，因为*istoria*的人物没有一个具体、固定的数量限制。没有学院派性质的明确规则，画家必须自己琢磨出一套介于拥挤混乱和空虚荒芜之间的适中的构图公式。

1 见本书第044页。

阿尔贝蒂不是在教导画家盲从一套僵死的教条，而是把作品效果的决定权交到画家手中。一个画家可能会问，为什么他（画家）要经过这么大的麻烦去做抉择，并试图追求一个难以捉摸的目标。阿尔贝蒂的答复大致是，这种努力的最后成果将充分回报画家的劳苦。在一段既是对画家同时也是对赞助人的话语中，阿尔贝蒂解释道：“这种值得赞誉和钦佩的*istoria*拥有多么赏心悦目的魅力，不论观赏者有没有学问，他的目光都会为之吸引，他的灵魂也会被其触动”²。

2 见本书第044页。

这种画作不仅能给观众带来喜悦，同时也能感动观众。它应能有效地造成自身与观众的直接沟通，对受过和未受过教育的观众都会产生影响。与16世纪至今的很多理论家不同，阿尔贝蒂不相信绘画只服务于社会精英；他认为艺术应以其普遍的吸引力向社会各阶层渗透。这样的画作必定不是某个巨贾或霸主卧室里的私藏，而是大众都能观赏的公共艺术³。阿尔贝蒂设想，正如一个共和政体的城市是全体公民的共同财产，这种绘画也应当是全人类的共同财富。这样的作品会让画家的同时代人“称他为一位神，给他永久的荣誉”；它会让死人复活，“激发宗教热情”，并成为提高人类修养的样板；而且，它是一种非常人文主义的艺术，能够表达与满足贵族赞助

3 参见阿尔贝蒂的《论建筑》，第四册，第二章。

家和艺术家的知性目标与需求。

也许阿尔贝蒂绘画理论的人文主义性质导致他将这篇写于1435年的论文献给曼图亚侯爵、人文主义赞助家吉安弗朗切斯科·冈萨加。仅一年后，他又为画家翻译了自己的拉丁语论文，在1436年完成了意文版本。虽然意文版没有正式的献辞，其前言谈到布鲁内莱斯基，并且将他置于当代同行多纳泰罗、卢卡·德拉·罗比亚、吉贝尔蒂以及马萨乔之上。《论绘画》的两份献辞太经常被人们忽视了。而撇开这两段献辞，我们很难理解《论绘画》本身的特殊倾向及其流传影响。赞助家与画家的教育背景和知识兴趣的不同是可想而知的。阿尔贝蒂认识到这一事实，而且根据这些不同点调整了他的论文。赞助家会欣赏阿尔贝蒂的西塞罗倾向及其新颖的思维方式。赞助家对文学和哲学典故的兴趣远远超过画家，所以出现于拉丁版中的典故在意文版中被省略了。然而，画家希望学到新鲜的构图方式，所以他们可能对古典绘画先例更感兴趣。作为“新艺术”的代言人，阿尔贝蒂必须说服这两个群体。为了达到这个目标，论文中论述逻辑从简单深入到复杂，从广概细化到具体。每写一段，他会总结一下前面的理论并加入一段“小插曲”来激发读者的兴趣。他承认他的文章有阅读难度，但保证读者看完了会得到很大的收获。这种写作方法虽不新奇，仍然有效。他将自己的理论与古代、当代已被认同的艺术手法联系起来，使之不显得太突兀。他用简明的词汇解释理论中的难点，每一个前提有条有理地推演成结论，最后，以此为基础建立起来的艺术令人神往。

献辞明显透露出阿尔贝蒂撰写《论绘画》的目的。从他将在论文献给赞助家这个行为可以看出，他已经宣判了行会制度的死亡。在他所提倡的“新艺术”体系里，画家无需依赖中世纪系统得到生意。相反，这个体系需要的是一个既有钱又有知

识的行外赞助人。另一方面，它将画家从工匠提高到一个独立艺术家的地位。当时，绘画艺术已逐渐展现出智力胜手工艺的态势。阿尔贝蒂的画家，特征是他的智力，但其艺术必定是一种物质性的东西。《论绘画》没有16世纪多尔奇¹、瓦萨里和皮诺²理论表达的那种理论与实践的分裂。阿尔贝蒂，无论就其目标而言抑或从其方法来看，都绝对是一个15世纪理论家。但他同时超越了当代理论，它所表达的概念打开了摩登时代，指明了绘画的未来发展方向。

1436年，《论绘画》的诞生肯定在佛罗伦萨艺术界造成极大的轰动。这篇论文，以当代前卫艺术家的作品作为理论基础，又出自阿尔贝蒂这位越来越有名的人文主义思想家之手，一定相当有影响力。虽然没有任何现存文献可以证实15世纪的画家接受了阿尔贝蒂的理论，但是这一时期佛罗伦萨绘画的内容与论文中的理论显然有着密切关系。

由于马萨乔在阿尔贝蒂撰写《论绘画》时已经去世了，而论文中提倡的艺术又是部分建基于马萨乔的作品，我们只需要关注论文在1436年以后对画家的影响。这套理论在佛罗伦萨的影响及其在全意大利的传播过于复杂，在此只能概括列出。

在佛罗伦萨，《论绘画》提出的目标和手法几乎立即被采纳。两幅1439年的画作明显体现出所谓论文“接受期”。虽然多明尼科·韦内齐亚诺³为圣埃吉迪奥创作的壁画只剩下一个角落和腿的一部分，但从瓦萨里的描述和现存的残片中仍能看出阿尔贝蒂的理论对画家有较大的影响。安吉列科⁴所作的1439年祭坛画与其装饰框是科西莫·德·美第奇⁵为圣马可教堂高坛定做的；祭坛画现在在佛罗伦萨圣马可博物馆，装饰框分布在慕尼黑、巴黎、都柏林和佛罗伦萨。只要比较这祭坛画与科尔托纳四联画屏——“圣母和圣徒坐在传福音的圣约

1 多尔奇 (Dolce, 约1508—1568)，意大利人文主义作家、绘画理论家与翻译家。其代表作为《绘画论谈》。

2 皮诺 (Pino, 1534—1565)，意大利画家与绘画理论家。1548年写了《绘画论谈》，在其中强调威尼斯画派胜于佛罗伦萨画派之处，并对矫饰主义画风有一定的引导作用。此文中，透露出他只知道《论绘画》有拉丁文版本。

3 多明尼科·韦内齐亚诺 (Domenico Veneziano, 约1410—1461)，15世纪中叶意大利画家，精于绘画的色彩与光线。

4 安吉列科 (Fra Angelico, 1395—1455)，多米尼克会派修士，意大利文艺复兴时期画家。擅画壁画。

5 科西莫·德·美第奇 (Cosimo de' Medici, 1389—1464)，15世纪初佛罗伦萨公爵，美第奇家族财富的继承者，曾代表美第奇银行接管教皇的财政。1433年被判流放10年，但次年即被新的长老会议召回，依靠民众支持，驱逐奥比奇家族，于1434年在佛罗伦萨建立僭主政治，成为佛罗伦萨的无冕之主。是当时文学和艺术的最重要的赞助人，有“佛罗伦萨艺术缔造者”之誉。

翰、施洗约翰、马克和玛丽抹大拉之间”；在科尔托纳的圣多梅尼科教堂——我们便能看到《论绘画》对多米尼克会派修士的影响。安吉列科绝非一个过时的神秘主义画家，他在圣马克祭坛画中采用了阿尔贝蒂理论中的空间和*istoria*观念。一点透视；人物的姿态和手势达成他们之间的关联，而一个“解说员”则建立与观众的感情联系。安吉列科的画作不再回顾过去，而指向绘画与“神圣交谈”构图形式的未来发展。

虽然它们属于同一个历史时期，我们在这里不讨论保罗·乌切洛¹和菲利波·利比²，因为《论绘画》在他们作品中的影响是一个较为复杂的话题。仔细分析乌切洛的现存作品，我们可以看出，他在画乌尔比诺城的《褻渎主》祭坛镶边画之前没有使用准确的一点透视。而利比对阿尔贝蒂审美观有着非常随意的态度，比如，他在普拉托画作中少许采纳阿尔贝蒂审美观，而他的圣母像又透露出对此绘画理论的否定，需要另作详考。

阿尔贝蒂提倡的艺术系统得到最广泛的接受似乎是在《论绘画》出版后的十年。在此期间，他的理论在佛罗伦萨的各种艺术领域中都得到了落实。

15世纪中叶，他的理论进入了一个“修改期”。此时，一组以皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡为首的年轻画家为了创造更加壮观、更加自由的人物构图而改变了“阿尔贝蒂绘画论”。卡斯塔纽³和多明尼科·韦内齐亚诺偏离《论绘画》，走上一条更加个性化的轨道。然而，这组画家从未完全跳出阿尔贝蒂绘画论：皮耶罗在阿雷佐城的壁画可能是阿尔贝蒂的色彩理论的最佳例证。1460—1480年这段时期可以称为阿尔贝蒂理论的“否定期”。波拉尤奥洛⁴和波提切利⁵回避马萨乔以及基于马萨乔的艺术风格，强调的是画面图形和线条流动性，而不是作品的空间感和震撼力。然而，1480年，画家又开

1 保罗·乌切洛 (Paolo Uccello, 1397—1475)，15世纪佛罗伦萨最具魅力的画家之一。致力于透视画法的研究。

2 菲利波·利比 (Fra Filippo Lippi, 1406—1469)，意大利画家，曾做过修士。受到科西莫与洛伦佐·德·美第奇的特别欣赏。波提切利之师。

3 卡斯塔纽 (Castagno, 1421—1457)，意大利文艺复兴时期佛罗伦萨画家。

4 波拉尤奥洛 (Pollaiuolo, 1431—1498)，意大利画家、雕刻家。其代表作《圣塞巴斯蒂安的殉难》(1475)被认为是15世纪后期美术发展的新动向。他是最早进行尸体解剖以研究人体结构的艺术家之一。

5 波提切利 (Botticelli, 约1445—1510)，15世纪末佛罗伦萨的著名画家。

始寻找经营画面结构的方法了。达·芬奇1481年的《贤士来朝》及其草图清楚地说明了这种学术性的理论回归。最终，这股风潮导致了“接受期”的空间处理与“否定期”的人物自由处理二者之结合——在拉斐尔¹的《雅典学园》中明确体现。

《论绘画》绝对不能解答15世纪佛罗伦萨绘画的所有难题。然而，“浪漫主义”和“现实主义”这种老套的分类对理解那个时代的艺术并不是很有意义的。我个人认为，我们把《论绘画》中的理论看作为一个科研“参照”，帮助我们更准确地研究那个错综复杂的艺术发展期。该理论渊源于15世纪的实际画法。作为一种理论，它阐述和编纂了这套画法中的那些只是隐约感觉到而未申明的概念。论文中倡导的目标与提出的问题为绘画艺术指明了一个新方向。作为参照，它能帮助理解为什么当代艺术界同时接受“浪漫主义”的安吉列科和“现实主义”的皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡。作为一份15世纪文献，不去考虑由它而生的学术理论和绘画规则，《论绘画》能够让我们更真切地体验到15世纪绘画在当代赞助人和画家眼里的那种活力。

1 拉斐尔 (Raphael, 1483—1520)，意大利著名画家、建筑家，文艺复兴的代表性人物。

阿尔贝蒂生平及其 《论绘画》的流传

- 1387年 作为佛罗伦萨的金融界大家族之一，阿尔贝蒂家族于14世纪末开始涉入政治领域，引起统治佛罗伦萨的奥比奇家族的敌意与排斥。阿尔贝蒂的祖父、阿尔贝蒂家族的首领贝内代托·阿尔贝蒂被奥比奇家族驱逐出佛罗伦萨。
- 15世纪初 切尼诺·切尼尼编写《画家手册》，此书总结了中世纪欧洲画法，在当时画坊中流传甚广。
- 1401年 阿尔贝蒂的父亲洛伦佐·阿尔贝蒂被驱逐出境，但仍然享受着富裕的生活。
- 1403年 洛伦佐·阿尔贝蒂与阿尔贝蒂的母亲，博洛尼亚贵族寡妇比安卡·费思琦生下阿尔贝蒂的哥哥卡罗。
- 1404年 2月14日，阿尔贝蒂出生于热那亚，父母为之取名巴蒂斯塔，因为佛罗伦萨的守护圣贤是约翰·巴蒂斯塔（即洗礼约翰）。莱昂是阿尔贝蒂成年后给自己取的名字，拉丁语中的“狮子”，也是多位古希腊著名明主之称。
- 1405—1414年 在此期间，黑死病在热那亚境内爆发，母亲比安卡·费思琦病逝。父亲洛伦佐·阿尔贝蒂将全家迁至威尼斯，与兄弟合办银行，业余时间亲自承担儿子的数学教育，并且为他们提供最好的科学、文学及艺术培训。
父亲洛伦佐·阿尔贝蒂于1408年与一位佛罗伦萨籍妇女正式结婚，但无子女。
- 1414—1418年 阿尔贝蒂在帕多瓦著名的加斯帕瑞诺·巴瑞兹萨人文主义学院上学，显示出写作、作曲、体育、马术等多方面的天赋。传说青年阿尔贝蒂双脚并拢能从一个人的头上跳过；他“虽然自学音乐，但创作的曲子深受专业人士的赞赏”。据

后人回忆，阿尔贝蒂是个英俊的男子，他的歌声很美，并擅长演奏风琴；在对话中他颇具魅力，其行为显示出高贵的修养、冷静的智慧与完美的礼仪。佛罗伦萨人称他为“骇人听闻的完人”。

同样被后人称为“文艺复兴全才”的达·芬奇也是一名私生子，但其父皮耶罗只是一位乡村公证员，其母是一位农妇，家境一般，而且至少在5岁之前一直与母亲生活在乡下，5岁之后才被接到父亲居住的小镇，没有接受过正规教育。达·芬奇回忆自己少年时期的生活，常常在山里游玩、探险。相反，阿尔贝蒂的家庭经济条件优越，又有父亲近距离的关爱，一直生活在意大利文化、商业发达的城市，从小接受贵族子弟的规范化教育，突出语言、古文、历史、文学等学科的知识积累。阿尔贝蒂与达·芬奇二人少年时期家境的不同、所受教育的不同，决定了他们成年后在工作风格、思维方法上有显著的差别。阿尔贝蒂资料齐全，解决问题的方法基于文献考察。银行家生活方式和工作风格的熏染，养成了阿尔贝蒂做事严谨、善始善终的作风，使其广博的学识发展成完整的、综合的理论体系。而达·芬奇的智慧源于个人对大自然的探究与解剖，他对多领域的好奇心转化成了各种引领潮流的创新和发明。

布鲁内莱斯基于1418年开始建造佛罗伦萨圣母百花大教堂之圆顶。

1421年 父亲洛伦佐突然去世，将阿尔贝蒂兄弟托付于叔父。叔父很快抛弃了他们。家族不承认阿尔贝蒂兄弟的继承权，迫使他们依赖叔伯们的经济支援。阿尔贝蒂进入世界上最古老的大学博洛尼亚大学（但丁、哥白尼、丢勒先后出自此校），由于经济困难，决定从事宗教工作，修读民法学及教会法规，但据记载，阿尔贝蒂并不热爱法学，曾以求解数学难题作为放松调剂。他的兴趣偏向古文学、艺术、自然科学等人文主义学科。

1422年 托马索·帕仁图切利（后来的教皇尼古拉斯五世）在博洛尼亚大学获得神学学位。主教尼古拉斯·阿伯尔噶提很欣赏他的才能，聘用他，并让他继续学习、旅行。阿尔贝蒂后来得到尼古拉斯五世的赏识与重用，与二者为校友、并曾同为主教尼古拉斯·阿伯尔噶提工作有关。

1424年 发表其第一本原创古式拉丁文喜剧剧本《菲罗多克修斯》，宣扬“一个投身于学习和努力工作的人，能够与有钱、有权的人一样获得光辉的人生”，自称是其所发现的著名古罗马诗人的遗作。直到1588年此书重新出版之时，威尼斯权威出版商仍然误认为此作真是古罗马遗文。

1427年 马萨乔完成佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂著名壁画《三位一体》的绘制工作，是现存的最早运用一点透视方法的绘画作品。据说是其得力于布鲁内莱斯基帮助

而设计的。

- 1428年 获得法学博士学位。
佛罗伦萨政府撤销对阿尔贝蒂家族的禁居。阿尔贝蒂第一次短期访问佛罗伦萨城。
写作《做学的优势与劣势》论文，致同样身为学者、作家的胞兄卡罗。阿尔贝蒂表达出自己对人世间的政治与社会地位的幻灭，劝告其兄看淡家族的经济纠纷。
- 1429年 用拉丁文写作《恋人》、《席间语》等早期理论作品。《席间语》模仿了古罗马作家卢西安的写作风格，并将其中部分章节献给了后来为哥伦布提供世界地图的保罗·托斯卡耐里。
2月20日，科西莫·德·美第奇继承美第奇家族财产，成为佛罗伦萨的重要势力。
- 1431年 完成大学学业后，没有从事法律工作，而是为天主教上层人物提供文学方面的服务，将基督教中的圣贤故事“翻译”成古拉丁文格式。为了得到更稳定的经济来源，取得圣职。有记载，在1431年成为格雷多主教比亚乔·莫林的秘书。比亚乔·莫林是罗马教廷中的主要管理人物，可能推荐阿尔贝蒂成为教皇秘书。
开始用意大利语写《论家庭》，讨论财富变幻无常的不稳定性，如何面对贫穷与富裕，处理家庭、朋友、雇佣、择偶、教子、财产等的方法，服务社会的义务。其写作风格新颖，既引导了15世纪的语言风格，也反映了当时特殊的社会结构与生活方式：随着中产阶级的崛起，逐渐脱离基于宗教与贵族的价值观体系，道德不只是正确的思维方法，而重在努力践行；不是无为、不争，而是竞争、奋斗、创造。阿尔贝蒂写道：“好运不能给我们某些东西——人格、美德、学问，或者任何技巧。这一切建立在我们的勤奋、专注之上。”“有一些活动综合大脑与肢体的力量，为我们带来利益，这是画家、雕塑家、音乐家等人士的工作。因为它们主要基于个人能力，这些谋生的途径被称为艺术，而海难夺不走这些财富，它们会随身无分文的我们一同游回岸上，它们将终身伴随、供养我们，并延续我们的名声和荣誉。”阿尔贝蒂曾兴致勃勃地将此书给他的家族成员阅读。据他本人回忆，当看到这些亲戚公开嘲笑此书以及作家职业的徒劳时，他几乎不能控制自己此时的愤怒。
3月3日，教皇尤金四世即位。12月18日，宣布解除巴塞尔委员会（天主教的持权议会），恢复教皇的至高权利。尤金四世的决定引发了委员会的强烈反对，教皇遭到主要委员的袭击。
- 1432年 已在罗马被尤金四世任命为教皇秘书（阿尔贝蒂兼任这个职位长达34年）。在

- 为尤金四世工作期间，阿尔贝蒂获得了佛罗伦萨教区中圣马丁诺·甘伽兰迪的薪俸。可能于1430—1432年间为主教尼古拉斯·阿伯尔噶提工作，并为了结束百年战争，伴随其前往法国与布鲁日，阿尔贝蒂记录了法国和布鲁日的砂浆中使用的石灰。
- 约此际自铸浮雕铜板肖像（见本书图3-7）。
- 1433年 用拉丁文写作《圣帕提图斯传》。
- 科西莫·德·美第奇的势力过于强大，被奥比奇家族流放。科西莫带着美第奇银行的所有财产离开佛罗伦萨，导致城里多数有经济和政治势力的人士随他而去。佛罗伦萨面临败落的危机，不得不彻底废止流放政策。
- 1434年 尤金四世被逐出罗马，逃往佛罗伦萨避难。阿尔贝蒂也第一次正式回到佛罗伦萨。在佛罗伦萨期间成为佛罗伦萨大教堂的教士。
- 科西莫·德·美第奇返回佛罗伦萨并成为统治者，进行大规模的政治改良，努力平息城市内部的派系斗争，巩固与意大利其他城市的和平关系，以便合力阻止法国等外部的武力干涉。新的政治氛围与美第奇家族的经济赞助，迎来了佛罗伦萨建筑史上的一个高峰。布鲁内莱斯基应美第奇家族邀请，开始佛罗伦萨安杰利圣母教堂建造工作。
- 多纳泰罗、吉尔贝蒂此时也在佛罗伦萨工作。有学者认为，阿尔贝蒂可能在此时通过与他们的交往与切磋，加深了对新的绘画观念的认识。特别是受到布鲁内莱斯基的启发，产生了对建筑的浓厚兴趣，影响终身。
- 1435年 8月26日，于佛罗伦萨完成《论绘画》拉丁文写作，成为西方艺术史上首次介绍透视的文章，同时创建了“istoria”概念。阿尔贝蒂曾在西塞罗所著《布鲁图斯》一书上写道：“在星期五的20.45小时，1435年8月26日，我在佛罗伦萨完成了《论绘画》。”文稿可能在1435—1436年间曾送交布鲁内莱斯基审阅。
- 1436年 7月17日，完成《论绘画》意大利文写作。前言致布鲁内莱斯基。阿尔贝蒂的绘画艺术思想在其后来撰写的《绘画元素》中得到进一步的完善，其中列出数学术语的定义与运用几何学原理构图的方法，虽然引用欧几里得几何学，但划分出画家所用的几何学与纯几何理论的不同。
- 此际随同尤金四世前往博洛尼亚。
- 1437年 写作《论法律》论文。
- 写作《教皇》论文，谈论教廷职员的生活。
- 1438年 在此期间曾以第三人称写作拉丁文短文，自称为真实的人生回忆录。其中描绘了他在各方面的才能。有些学者认为，阿尔贝蒂在这个年龄段写作此文带有自

我宣传的目的；这是在当时文人中流行的做法，并且多有言过其实。

1月8日，尤金四世将其追随者组建为费雷拉委员会。阿尔贝蒂随同前往费雷拉，参加了拉丁和希腊教堂委员会的开幕仪式。1月24日，巴塞尔委员会暂停尤金四世的职权。7月7日，法国国王查理斯七世宣布取消对尤金四世的经济和政治支持。

夏季，阿尔贝蒂首次被费雷拉侯爵莱昂内罗·德斯特邀请游历费雷拉并受到欢迎。德斯特鼓动阿尔贝蒂将自己的才华发挥于建筑实践，深入研究建筑理论，并请他为自己设计。阿尔贝蒂最早的建筑作品至今仍保存在费雷拉：莱昂内罗的父亲骑马塑像安装在小型凯旋门之上。在莱昂内罗·德斯特的建议下，阿尔贝蒂开始整理修复维特鲁威的《建筑十书》。

阿尔贝蒂曾写作《数学游戏》（其中列举了20个实用问题的数学解决方法，包括求塔的高度、井的深度、土地面积等等），此书致其友、数学爱好者梅里杜斯·德斯特（费雷拉侯爵莱昂内罗·德斯特的兄弟）。阿尔贝蒂一生中与多位意大利贵族结成亦师亦友的关系，几乎能够平等相处，这与他的罗马教廷的身份及其显赫的家族背景有关。

1439年

6月25日，巴塞尔委员会以“异教徒”之名废尤金四世。

7月，尤金四世与东正教联合，并将费雷拉委员会移至佛罗伦萨，美第奇家族愿意提供赞助。拜占庭帝国与其他东方帝国的重要人物前来拜谒尤金四世，激发了佛罗伦萨文化和艺术的新发展。佛罗伦萨委员会由主教尼古拉斯·阿伯尔噶提主持，后来的尼古拉斯五世参与其中。

11月，巴塞尔委员会选举菲利克斯五世担任“对立教皇”。

1440年

用拉丁文写作《众神之来源》。

将润饰过的拉丁文版《论绘画》献给人文主义赞助人、曼图亚侯爵吉安弗朗切斯科·冈萨加。吉安弗朗切斯科·冈萨加获得人文主义赞助人的名声，重要原因之一，是于1423—1446年聘请意大利最著名的人文主义教育家维多利诺在曼图亚开办名为“乐园”的学校，其中的七十多名学生不仅包括冈萨加家族的孩子，还有凭能力选入的平民子弟。维多利诺曾在帕多瓦主持过人文主义学院，是阿尔贝蒂的老师加斯帕瑞诺·巴瑞兹萨的前任。

1441年

用意大利文写作《安静的灵魂》。此书为对话体，在圣母百花大教堂的穹窿顶下围绕着古代斯多葛哲学展开讨论，旨在指导人们如何获得内心平静和简朴的生活，其中包含了理论分析、治疗方法及实用的提示，其视角与道德观念来源于古罗马执政官、著名斯多葛哲学家、悲剧作家塞内加。

完成《论家庭》四书。这不仅是其最受欢迎的名著之一，而且成为提高意大利语文学地位、完善意大利语语法体系的重要作品。阿尔贝蒂在此作中写道：

“我完全承认古老的拉丁语是丰富而又美丽的，但是，我不觉得我们现在使用的图斯坎语言如此粗劣，以至于任何用它写的文章无论多么优秀，都不能满足读者……我的批评者将所有国家中语言的崇高地位给予古老的〔拉丁〕语，这只是因为很多有学问的人都在使用它。我们自己的语言，只要有博学之士决定凭藉自己积极、艰苦的劳动来锤炼、完善它，就会很快具有同样的能力。”阿尔贝蒂生前还为教廷写过历史上第一本意大利语语法书《佛罗伦萨语法》（一名《梵蒂冈语法书》）。

策划并组织了名为“银桂冠”（*Certame Coronario*）的意大利语写作比赛，得到皮耶罗·德·美第奇、佛罗伦萨大学的协助与众多作家的响应。10月22日，八位诗人在佛罗伦萨圣母百花大教堂参加了决赛，尤金四世的十位教皇秘书担任评委。据尼可洛·迪·弗朗切斯科·德拉·露娜为参赛作品集撰写的序言称，此次比赛以友谊这一高贵的主题和参赛者们的才华，将提高意大利文的文学地位，丰富其词汇量与表现力，证明用民众语言能创作出与拉丁语诗歌同样高贵的作品。在比赛过程中，阿尔贝蒂创作了十六行的六步格诗《论友谊》，基于古罗马诗歌格律创造了意大利语第一个诗歌格律。评委对比赛结果未能达成共识，没有人能够获得银桂冠，激怒了参赛者，他们怀疑这是评委们作为拉丁语学者的偏见，嫉妒意大利语比其他任何语言都美，所以提出下一届“银桂冠”比赛应以“嫉妒”为主题。〔第二届“银桂冠”比赛在16世纪才举办。〕有一篇“代表佛罗伦萨人民”而未署名的短文《抗议》，被疑为阿尔贝蒂所作，指责教皇秘书没有遵守与阿尔贝蒂的协议，批评此次比赛的评委轻视民众习用的意大利语，将高贵的题材垄断在少数擅长拉丁文写作的人手中。该文认为，高贵的题材对提高民众素养极其重要，虽然当下的意大利语确实没有拉丁文精致，但这并不意味着两种语系的天然优劣。文章以阿尔贝蒂的《论家庭》为例，证明讨论文学、哲学、道德主题，用意大利语照样能够得到很好的表达，就像古罗马诗人使用并修饰、完善古代拉丁语一样。语言只有通过有学问、有文采之士的使用、锤炼，才能变得精致、完美。所以，评委打击有才能的参赛者、否定意大利语现有的成就与未来发展的行为是错误的。

阿尔贝蒂对意大利语发展的重要贡献，直到19—20世纪才得到学者们的高度重视。

1442年

完成颂词《犬》的写作，为追悼他收养的杂种爱犬而作，模仿并嘲讽当时人文主义写作中流行的浮夸的模式。

最后一位支持巴塞尔委员会的那不勒斯国王被尤金四世笼络。米兰公爵弗朗切斯科·史佛萨与尤金四世议和。

1443年 开始写作《莫墨斯》。莫墨斯是古希腊嘲讽之神，被逐出天堂，众神随之下凡，宙斯在此过程中摔断鼻梁。学者认为，此处阿尔贝蒂以宙斯隐喻当时的尤金四世和后来的尼古拉斯五世。

开始写作《论建筑》十书，引用古罗马建筑师维特鲁威《建筑十书》的一些理论，并在形式上模仿此书，但对维特鲁威持批评态度。阿尔贝蒂大量引用古文，包括柏拉图、亚里士多德的哲学和美学观点，提出了一套融合社会学的建筑理论。十书分为：线条、材料、建工、公共建筑、个人建筑、装饰、宗教建筑的装饰、公共世俗建筑的装饰、私人建筑的装饰、建筑的修复。其中，还有一段介绍他发明的防止敌人登上军舰的设备、破船与焚船的技术，并声称要在别处详谈战争武器，可能意味着他原计划写作这样的文章。

布鲁内莱斯基设计由鲁切拉赞助的新圣母玛利亚教堂的讲坛。

5月9日，主教尼古拉斯·阿伯尔噶提在锡耶纳去世。

9月28日，尤金四世胜利返回罗马。据记载，阿尔贝蒂此时回到罗马，但因其在建筑界已开始声名鹊起，所以他仍四处奔波。

1444年 吉安弗朗切斯科·冈萨加去世。其子卢多维科·冈萨加成为曼图亚侯爵，他后来成为阿尔贝蒂最主要的建筑赞助人之一。

据记载，继马可·波罗之后第二位从中国返回的意大利航海家尼古拉·德·康迪拜谒尤金四世。他在1439年回来后可能与佛罗伦萨文人圈有交往，因为，阿尔贝蒂和布鲁内莱斯基的好友保罗·托斯卡耐里于1474年致哥伦布信中提到，在“尤金四世的时候，一个从中国回来的人和我详谈，包括江河湖海的长度、城市的位置和大小……各种各样闻所未闻的珠宝与香料，这是一个值得我们探访的国度”。阿尔贝蒂帮助托斯卡耐里研究天文学，有助于其地理学方面的成就。而托斯卡耐里的研究也有助于阿尔贝蒂后来的城市规划工作。

1445年 布鲁内莱斯基完成圣母百花大教堂拱门建筑。

1446年 开始设计佛罗伦萨鲁切拉宫的正面。此宫位于佛罗伦萨的拉维尼亚街，对面的长廊也是阿尔贝蒂设计。乔瓦尼·鲁切拉是佛罗伦萨除美第奇家族之外最富有者，非常欣赏、信任阿尔贝蒂，是阿尔贝蒂的主要赞助人之一。具有无限自信的鲁切拉还请阿尔贝蒂为他设计了很多建筑，包括自己的豪华陵墓。鲁切拉希望做一个全部用大理石建造的工程，在与阿尔贝蒂商量后，决定为自己的家族建造这样的宫殿。阿尔贝蒂在设计这座建筑时，刻意避免了哥特式装饰繁复的

- 正面，而采用罗马式简洁的风格，以设计形式体现主人的社会地位。
- 渔民在内米湖中发现1世纪古罗马皇帝卡里古拉建造的两艘豪华大木船。主教普拉斯普罗·科隆纳请阿尔贝蒂调查此二船，发现它们沉没于18.3米的水下，用绳索与钩子打捞沉船，结果只发现了它们所用的木质及其外层的铅包。
- 4月15日，布鲁内莱斯基逝世。
- 1447年 写作短文《论船舶》，阿尔贝蒂描述了试图打捞沉船的过程。此文今不存。据现代学者考证，阿尔贝蒂此际在乌尔比诺山城居住过，可能设计了乌尔比诺公爵费德里戈·蒙泰菲尔特罗的宫殿。（因为阿尔贝蒂《论建筑》形容他所设计的某王子的城堡与此建筑非常相似，而且阿尔贝蒂本意将此书献给他好友蒙泰菲尔特罗。）
- 可能于此际，里米尼侯爵希格斯蒙多·潘多尔佛·马拉特斯塔邀请阿尔贝蒂设计里米尼大教堂（即圣法兰西斯教堂，俗称马拉特斯塔教堂），但直到1454年，才有明确记载阿尔贝蒂接受此项工作。
- 2月23日，尤金四世去世。
- 3月8日，尼古拉斯五世即位，开始重建罗马的大型工程（包括著名的梵蒂冈图书馆）。阿尔贝蒂被新教皇任命为古迹督察，作为罗马城市建筑规划顾问，并得到了距佛罗伦萨东北方20千米处穆杰罗的博尔戈·圣洛伦佐教区的薪俸。据瓦萨里记载，尼古拉斯五世与阿尔贝蒂成为朋友，“用贝尔纳多·罗塞利诺实现阿尔贝蒂的策划，教皇开始了很多既有用、也值得赞美的工程”。可能是在此任上，阿尔贝蒂撰写了《罗马古城考》，以罗马古城实例，讲述了土地丈量、地图测绘的原理和方法。阿尔贝蒂所介绍的方法和仪器，就是15世纪后期与16世纪西方精确地图所使用的。
- 1448年 开始设计由鲁切拉赞助的新圣母玛利亚教堂的正面。瓦萨里记载，鲁切拉希望用大理石修建新圣母玛利亚教堂时，征求阿尔贝蒂的意见。阿尔贝蒂为他提供了一个小样，鲁切拉很满意，决定将此作为“献给自己的纪念碑”。
- 1449年 1月1日，著名人文主义赞助家、“文艺复兴的钱包”洛伦佐·德·美第奇出生。4月，“对立教皇”菲利克斯五世退位，成为尼古拉斯五世属下的主教，委员会派系斗争结束。
- 1450年 完成《莫墨斯》写作。
- 有学者认为，阿尔贝蒂《论雕塑》的写作开始于此际，并于1462年完成，是其艺术理论著作中最后完成者。有人则认为此书写作与《论绘画》同时。尚存争议。此书详论人体比例，讲运用这些比例于雕塑时的方法。

应主教普拉斯普罗·科隆纳的堂兄弟斯特凡诺·科隆纳聘请，来到帕勒斯特林那，成为修复普拉内斯特古城的顾问。虽然该城的复建工程迟至1480年才开工，但阿尔贝蒂早在1450年代完成了原设计。

邀请乔瓦尼·鲁切拉访问罗马，并陪同其骑马观光。

皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡来到里米尼。学者认为，他“无疑直接从阿尔贝蒂的建筑艺术风格中吸取了很多，影响了他后期的作品”。

1451年 完成鲁切拉宫正面设计，建筑开工，由佛罗伦萨雕塑家贝尔纳多·罗塞利诺负责施工。其中尝试的“粗面石工”工艺为后世建筑多所仿效。

位于佛罗伦萨郊区菲耶索莱的美第奇别墅开工，为科西莫·德·美第奇的次子乔凡尼所建。有学者认为，此别墅设计出自阿尔贝蒂之手，因为它是第一所严格按照阿尔贝蒂对乡村建筑的标准而设计建造的，成为后来别墅的“缪斯”。

1452年 完成《论建筑》十书的写作，献给尼古拉斯五世。成为第一部意大利文艺复兴建筑理论，被称为“佛罗伦萨的维特鲁威”。此书于1485年成为西方历史上第一部印刷出版的建筑理论。1486年维特鲁威的《建筑十书》第一次被印行。从16世纪到18世纪，《论建筑》被视为西方艺术史上最经典的建筑理论。

吉贝尔蒂完成佛罗伦萨洗礼堂东门浮雕。这套《天堂之门》青铜浮雕于1425年开始设计。吉贝尔蒂这套门的设计明显优于其第一套门（北门），学者认为，这是他受到《论绘画》中透视理论的启发。

4月15日，达·芬奇出生于佛罗伦萨附近的芬奇镇。

1453年 阿尔贝蒂策划的罗马高架渠水道处女水道桥修复及其蓄水池建筑工程完成，被尼古拉斯五世圣化。蓄水池于18世纪被改造为罗马最著名的特雷维喷泉（一名许愿池）。

10月19日，百年战争结束。

1454年 阿尔贝蒂设计的里米尼圣法兰西斯教堂开始建筑，但没有亲自来到现场，只是通过书信与助手沟通。由雕塑家马提奥·迪·安德烈·德·帕斯提与阿格诺斯提诺·迪·杜乔负责施工，皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡负责壁画。瓦萨里称赞此教堂，“阿尔贝蒂的工作质量是如此之高，导致它无疑堪称意大利最重要的教堂之一”。

1455年 3月6日，尼古拉斯五世去世。阿尔贝蒂与教皇合作对罗马城的建设规划实施了许多项目，包括老圣彼得教堂的外观、梵蒂冈宫等等，而阿尔贝蒂的另一些计划则因教皇的去世而被中断，其古迹督察之职随之终止。

4月8日，嘉理三世即位。

- 1456年 阿尔贝蒂设计的佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂的正面开始施工。
- 1457年 曼图亚侯爵卢多维科·冈萨加曾多次致信邀请26岁的曼特尼亚来曼图亚工作，但直到三年后阿尔贝蒂到此建筑圣塞巴斯蒂亚诺教堂之时，曼特尼亚才终于应邀。由此可知，此际阿尔贝蒂可能已受卢多维科·冈萨加的委托，设计曼图亚的教堂与宫殿，成为侯爵用来炫耀并吸引年轻艺术家为之服务的重要人物。菲耶索莱的美第奇别墅完工。
- 1458年 8月6日，嘉理三世去世。8月19日，庇护二世即位。阿尔贝蒂仍然担任其教廷顾问之职。
- 阿尔贝蒂家族的姻亲、著名人文主义学者、佛罗伦萨柏拉图学院成员克里斯托弗·兰迪诺当选为佛罗伦萨工作室修辞与诗歌主席。克里斯托弗·兰迪诺担任过洛伦佐·德·美第奇的家庭教师，与阿尔贝蒂有书信交流，曾撰文《辩论》，其中塑造的主角阿尔贝蒂提倡“追求智慧的学术生活优于东奔西走的政治生活”。阿尔贝蒂也曾将一篇模仿卢西安的文章寄给小自己20岁的克里斯托弗·兰迪诺。
- 1459年 开始皮恩扎城市建设工程。皮恩扎是庇护二世的家乡，教皇希望将此城建设成文艺复兴的乌托邦、罗马的后花园。虽然没有明确记载阿尔贝蒂负责此工程设计，但很多学者认为，此规划方案出自阿尔贝蒂与贝尔纳多·罗塞利诺的合作。皮恩扎的人文主义城市建筑成为意大利以及后来全欧洲许多重要城市的样板。
- 5月，陪同庇护二世巡视曼图亚。可能于此时卢多维科·冈萨加邀请阿尔贝蒂设计圣塞巴斯蒂亚诺教堂。
- 1460年 阿尔贝蒂设计的里米尼圣法兰西斯教堂完工。
- 庇护二世评价曼图亚“都是沼泽地，显得很健康，只能听到蛤蟆声”。这激发了卢多维科·冈萨加立刻抽干沼泽地、铺建市中心广场，并且迅速开始各项建筑工程。
- 2月，阿尔贝蒂完成曼图亚圣塞巴斯蒂亚诺教堂的设计。
- 3月，圣塞巴斯蒂亚诺教堂奠基开工。
- 1462年 庇护二世暑期长住皮恩扎，对此城市的建设作了很详细的记载，8月29日圣化了该城教堂。
- 1464年 8月1日，科西莫·德·美第奇去世，其子皮耶罗继位。
- 8月18日，庇护二世去世。8月30日，保罗二世即位。
- 1465年 保罗二世缩减教廷职员，取消教皇秘书岗位。阿尔贝蒂被辞退。
- 1466年 应继续留任教廷的旧同事的请求，用拉丁文写作《密码》，为教皇设计传送秘

密文件的方法，

12月13日，佛罗伦萨画家、雕塑家多纳泰罗逝世。

1467年 完成《密码》写作。发明了世界上第一个多码性密法，被后世称为“阿尔贝蒂密码”。他创造了辅助加密的机器——数码轮盘。密码历史学家大卫·康普之为“西方密码学之父”。

阿尔贝蒂应乔凡尼·鲁切拉的邀请设计并负责监工的位于鲁切拉宫后面的圣潘克拉齐奥礼拜堂及其圣墓完工。

1468年 已成为佛罗伦萨洛伦佐·德·美第奇社交圈中的重要人物。

用拉丁文写作《王子》。此文被认为是阿尔贝蒂最后的一篇文章。

1469年 冈萨加家族于1444年投资在佛罗伦萨建筑最圣洁的通告大教堂，原请吉尔贝蒂之弟子、佛罗伦萨建筑家米开罗佐设计。但因卢多维科·冈萨加特别敬仰阿尔贝蒂，在教堂已经施工的情况下，于这一年请阿尔贝蒂来替换米开罗佐。阿尔贝蒂的新设计受到原地基的限制。

达·芬奇来到佛罗伦萨。

12月2日，皮耶罗·德·美第奇去世，其子洛伦佐继位。

1470年 阿尔贝蒂设计的佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂的正面完工。应鲁切拉的要求，其姓名以大字镌刻在教堂正面的上方。

完成佛罗伦萨建筑最圣洁的通告大教堂的设计。

阿尔贝蒂拟改变圣塞巴斯蒂亚诺教堂正面的设计。卢多维科·冈萨加批准，并致信要求监工按照阿尔贝蒂的要求去做。但未果。

开始设计曼图亚的圣安德烈教堂。

1471年 将圣安德烈教堂设计从罗马寄到曼图亚。

7月26日，保罗二世去世。8月9日，西斯克图斯四世即位。

9月，洛伦佐·德·美第奇与其他佛罗伦萨代表来罗马拜谒新教皇西斯克图斯四世，阿尔贝蒂为之导游观摩罗马古迹。现代著名文艺复兴艺术史家、达·芬奇专家马丁·坎普指出，此时，“对于洛伦佐这一代人，特别是他社交圈里有成就的学者和理论家，67岁的阿尔贝蒂是文学与艺术复兴的英雄人物。”坎普认为：“在文艺复兴后一代的画家中，没有人比雷奥纳多·达·芬奇更用心关注阿尔贝蒂了，他自己总结的关于绘画理论与实践的全面的规则，反复回响着其先驱[阿尔贝蒂]的思想。”

1472年 4月25日，阿尔贝蒂逝世于罗马。据瓦萨里记载，68岁的阿尔贝蒂去世时“是幸福、安详的”。后人用阿尔贝蒂自己的话总结其毕生的努力和人文主义精神：

“当我研究并发现我们自己与生俱来的天堂和星球的力量，这时，我真的似乎生活在神域。”

阿尔贝蒂生前还研究过数学、物理学，撰写了《论数学》（可能详论了其《数学游戏》中的一些问题）、《运动力学》等，均已失传。

阿尔贝蒂设计的曼图亚圣安德烈教堂开工。由建筑家卢卡·范切利负责施工。

达·芬奇在画坊学徒满师。

- 1474年 约于此际，皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡写作论文《论绘画中的透视》，其中引用了阿尔贝蒂《论绘画》、《论建筑》的许多内容。在此之前，著名雕刻家菲拉雷特在其著作中也引用了《论绘画》中的很多概念。
- 1481年 阿尔贝蒂设计的佛罗伦萨建筑最圣洁的通告大教堂完工。
- 1485年 《论建筑》印刷发行。费德里戈·蒙泰菲尔特罗已于1482年去世，阿尔贝蒂的继承人及其遗嘱执行者、堂弟贝尔纳多将其献词篡改致致洛伦佐·德·美第奇。当代大诗人、洛伦佐·德·美第奇的好友安杰洛·珀里西安诺在此书的前言中评价阿尔贝蒂：“他是一位具有罕见的天才、敏锐的判断力、广阔的学问的人，再偏僻的学术领域、再晦涩的学科专业，都无法逃脱他的注意。”
- 1490年 达·芬奇开始系统研究解剖学、光影学、透视学，并记了大量的笔记。后人据此整理出达·芬奇的绘画理论。
- 1492年 4月9日，洛伦佐·德·美第奇去世。
- 1493年 阿尔贝蒂设计的曼图亚圣安德烈教堂完工。这是他最完整的建筑设计。
- 1499年 12月，阿图斯·曼纽修斯在威尼斯出版未署名作品《寻爱绮梦》，以古希腊、古罗马词根组成的奇特的意大利语，讲述一个异乎寻常的寓意梦幻爱情故事，并配有168幅文艺复兴早期风格的版画。最早有学者认为此书作者是洛伦佐·德·美第奇，或是斯特凡诺·科隆纳的继承人弗朗西斯科·科隆纳。但是，不少学者（包括写《莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂之〈寻爱绮梦〉》的丽安·勒菲乌若）认为，此书应是阿尔贝蒂60岁时完成的作品。书中，名叫珀立菲罗（意为“爱许多东西的人”）的男子，在梦中的梦中追逐爱人珀利亚（意为“很多东西”），经过很多危险的森林、野兽，通过很多建筑，最后得到了爱情的回应，与珀利亚团圆。但最后即将拥抱珀利亚时，珀利亚消失，珀立菲罗惊醒。书中几处提到帕勒斯特林那。丽安·勒菲乌若评价此书：“作者是一位以视觉逻辑而非叙事逻辑讲故事的人，这就是为什么书中关于建筑的描述从14页到50页才能完成。作家是用语言媒介在创作，但却是纯粹视觉的、活动的思维。”她认为这是阿尔贝蒂的写作特征。

- 1540年 托马斯·威纳托里彦首次在瑞士巴塞爾出版发行《论绘画》拉丁文版。
- 1546年 《论建筑》意大利文版首次印刷发行。
- 1547年 意大利学者卢多维科·多明尼基在威尼斯出版根据拉丁文版翻译的意大利文版《论绘画》，名为《绘画》。
- 1550年 意大利人文学者、瓦萨里的好友科西莫·巴托利出版《论建筑》标准意大利文版。
瓦萨里《著名画家、雕塑家、建筑家传》首次出版，其中第二部分有阿尔贝蒂传。瓦萨里只读过《论绘画》的拉丁文版和卢多维科·多明尼基翻译的意大利文版，以及科西莫·巴托利翻译的《论建筑》，并不知道阿尔贝蒂自己撰写的意大利文版。瓦萨里写道：“理论脱离实践，几乎没有用处。但当二者融合为一，没有比这对我们的生活更有帮助，不仅因为艺术有科学的协助将变得更丰富、更完美，而且因为有学问的艺术家留下的忠告与文字，比起只有实践（无论他们的水平如何）的人的言论与作品具有更大的影响与荣誉。从莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂，我们能看出此话的真实。”
- 1563年 瓦萨里创建佛罗伦萨艺术学院。
- 1565年 科西莫·巴托利在意大利蒙特瑞格利再版卢多维科·多明尼基版《论绘画》。
- 1568年 卢多维科·多明尼基在佛罗伦萨再版《绘画》意大利文版。
科西莫·巴托利在威尼斯出版《佛罗伦萨绅士莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂论道德丛书》，其中包括《论绘画》、《论建筑》、《做学问的优势与劣势》、《论家庭》、《圣帕提图斯传》、《心灵痛苦的慰藉》、《莫墨斯》、《犬》、《密码》，等等，皆从拉丁文翻译为意大利文。
- 1649年 畚尔凡吐拉·埃尔泽维尔在阿姆斯特丹出版《论绘画》拉丁文版，在莱登印刷。
- 1651年 迪弗伦根据科西莫·巴托利版在巴黎翻译出版《论绘画》法文版。此书成为法国艺术史学家、路易十四的宫廷历史学家、法国画家普桑的好友菲利毕彦的《论古今杰出画家之生活与作品》的主要论点。菲利毕彦将阿尔贝蒂视为法国学院派画法的“权威”。
- 1726年 英国著名建筑师、翻译家，阿尔贝蒂崇拜者莱尼根据科西莫·巴托利翻译的意大利文版《论绘画》，英译并在伦敦出版，名为《论绘画三书》。
- 1733年 文森佐·利斯鲍里在那不勒斯再版迪弗伦版《论绘画》。
- 1739年 莱尼在伦敦再版其1726年的《论绘画》英文版。
- 1751年 莱尼根据埃尔泽维尔的拉丁文版在伦敦翻译出版《论绘画》英文版。
- 1755年 莱尼根据迪弗伦翻译的《论绘画》法文版，再译《论绘画》英文版。学者认

为,《论绘画》英文版的出版发行,对英国18世纪最具有影响力的画家荷加斯、雷诺兹的影响是相当明显的。

- 1768年 12月10日,英国国王乔治三世宣布创建英国皇家艺术学院,雷诺兹担任第一任院长。现代艺术史学家约翰·斯班瑟指出:“或许艺术学院过于强烈地被阿尔贝蒂的论文吸引了。它们对《论绘画》的解释肯定损坏了其目前的声誉。16世纪后期到18世纪的学院派画家是想研究出一种理性的艺术,一种不允许有任何幻想的艺术。阿尔贝蒂的理论倡导勤奋之类的踏实的美德,而天才则不是最重要的,这正符合学院派的艺术追寻。学院派觉得《论绘画》可以填补他们理论上的需要。在学院派的手中,阿尔贝蒂的建议变成了硬性规定;他对理性、逼真性和严肃性的概念被过分夸张了。不幸的是,许多评论家仍然认为17和18世纪的学院派画法来源于《论绘画》。阿尔贝蒂建议大家用画雕塑的方法学习绘画,但他并不一定是指去临摹古雕塑的石膏模型;他所说的“istoria”的定义更不应该严格限制为叙事或历史绘画。《论绘画》必须首先被视为一个针对15世纪佛罗伦萨艺术的文件,而不是一个代代都能直接运用的理论。”
- 1782年 博洛尼亚出版了两个版本的《论绘画》,一是根据科西莫·巴托利版,一是根据迪弗伦版。
- 1784年 D.迪耶戈·安东尼奥·瑞航·德·席尔瓦在西班牙马德里翻译出版《论绘画》。
- 1786年 迪弗伦版《论绘画》在博洛尼亚再版。
- 1803—1804年 意大利米兰出版两个根据1782年博洛尼亚巴托利版《论绘画》。1804年意大利佩鲁吉亚也出版了1782年博洛尼亚巴托利版《论绘画》。学者认为,这些版本的发行,激发了欧洲18世纪末的新古典主义艺术思潮。
- 1827年 在马德里再版1784年席尔瓦版《论绘画》西班牙文版。
- 1843—1849年 安尼乔·博努奇于佛罗伦萨出版五卷本《阿尔贝蒂文集》,其中,1847年出版的《论绘画》是根据意大利佛罗伦萨国家图书馆收藏的15世纪意大利文版手稿。阿尔贝蒂自己的意大利文版《论绘画》首次发表。
- 1868年 克劳迪阿斯·帕普林在巴黎翻译出版法文版《论雕塑与论绘画》。
- 1877年 休伯特·彦尼西克根据安尼乔·博努奇版,结合梵蒂冈图书馆和佛罗伦萨图书馆收藏的两种15世纪拉丁文版手稿,在维也纳翻译出版《论绘画》德文版,名为《艺术史元规则》,并再版了意大利文版《论绘画》。
- 1913年 乔凡尼·帕皮尼参照佛罗伦萨图书馆收藏的意大利文版手稿,在意大利兰西安奴修订再版彦尼西克1877年版《论绘画》。
- 1950年 路易吉·马勒在佛罗伦萨再版了安尼乔·博努奇版的《论绘画》意大利文版,

并参考了意大利佛罗伦萨国家图书馆收藏的15世纪意大利文版手稿，以及梵蒂冈图书馆收藏的15世纪拉丁文版手稿。

- 1956年 约翰·斯班瑟在美国纽海文翻译出版《论绘画》英文版，此版参考了两个不同版本的15世纪意大利文版手稿（分别收藏于意大利佛罗伦萨国家图书馆、法国巴黎国家图书馆），并参考了六种15世纪的拉丁文版手稿（三个在梵蒂冈，两个在佛罗伦萨，一个在美国北卡罗莱纳大学）。其中，梵蒂冈图书馆收藏的两个拉丁文版手稿几乎尚未被《论绘画》出版者参考；佛罗伦萨国家图书馆与北卡罗莱纳大学收藏的拉丁文版，以及巴黎国家图书馆收藏的意大利文版，从未被使用过。
- 1966年 1月，约翰·斯班瑟在美国俄亥俄奥柏林学院修订《论绘画》英文版，并在纽海文再版。
- 1972年 英国意大利语学家塞西尔·格雷森在英国伦敦翻译出版《论绘画与论雕塑》英文版，此版参考前述六种15世纪拉丁文版手稿。
- 1973年 塞西尔·格雷森在意大利巴里出版三卷本《阿尔贝蒂文集》拉丁文、意大利文对照版，其中包括了《论绘画》。
- 1991年 马丁·坎普修订并注释格雷森1972年版《论绘画》。
- 2004年 坎普版《论绘画》再版。
- 2005年 迟轲主编《西方美术理论文选》（上下册）由中国江苏教育出版社出版，其上册选译《论绘画》第三章，未注明参考版本。

本书（江苏教育出版社2012年版《论绘画》中文译注本）主要参考斯班瑟、格雷森英文译注本，并以莱尼英译版为辅助资料。

中文译注本人名表

A

阿格拉俄芬 (Aglaophon)，约活动于公元前6世纪后期、前5世纪前期，古希腊画家。波利格诺托斯之父。

阿格莱亚 (Aglaia)，光辉女神。

阿格西劳斯 (Agesilaos)，即斯巴达国王阿格西劳斯二世 (Agesilaus，约公元前444—前360年，约前399—前360年在位)。

阿伽门农 (Agamemnon)，希腊神话中特洛伊战争时希腊军队首领。

阿克琉斯 (Achilles)，希腊神话中，他是特洛伊战争时希腊军队最勇猛的战士，浑身除了脚后跟之外，刀枪不入。

阿肯门尼德斯 (Achemenides)，维吉尔《埃涅伊德》中，埃涅阿斯在荒岛上发现的人物。

阿里斯蒂德 (Aristides)，公元前4世纪古希腊画家，尤其擅长描绘人物的表情。

阿佩莱斯 (Apelles)，公元前4世纪希腊著名画家，擅长肖像画。曾为亚历山大大帝之父菲利普二世的宫廷画家。

阿斯克勒庇俄斯 (Asclepius)，希腊神话中医学之神。特里斯美吉

斯托斯文献《阿斯克勒庇俄斯》以他命名。见特里斯美吉斯托斯。其中介绍如何通过雕塑困住神、鬼的灵魂。相反，在另外一篇赫尔墨斯文章中讲如何创造图画和塑造并赋予其神的力量。阿尔贝蒂时代所能看到的赫尔墨斯文献，虽然今人考证应不早于公元1—2世纪，但文艺复兴学者都认为它们与摩西同时代，并以此建立了赫尔墨斯主义哲学。

艾斯科里皮阿多拉斯（Aesclepiodoros或Asclepiodorus），雅典画家，与阿佩莱斯同时代，普鲁塔格将他称为与尤弗瑞诺和尼西亚斯齐名的画家。阿尔贝蒂误将艾斯科里皮阿多拉斯说成画得最快的古代画家。

埃涅阿斯（Aeneas），古罗马最伟大的诗人维吉尔史诗《埃涅伊德》中的主人公，爱神之子，特洛伊战争中的勇士。

安蒂冈努斯（Antigonos，公元前386—前301年），又名“独眼龙安蒂冈努斯”，马其顿将军，亚历山大大帝死后称王。阿尔贝蒂提到阿佩莱斯为他画的一张肖像。

安吉列科（Fra Angelico，1395—1455年），多米尼克会派修士，意大利文艺复兴时期画家。擅画壁画。

安泰（Antaeus），古希腊神话中的一位巨人，其力量来源于大地，只要身体不离开大地，就会有源源不断的力量。赫拉克勒斯识破这一点，于两军对垒之际，用计将安泰举离地面，在空中将其掐死，而赢得胜利。

安提戈诺斯（Antigonos或Antigonus），希腊化世界（公元前334年—前30年）帕伽马（Pergamum）图书馆著名学者，雕刻家、画家及传记作家。

奥比奇家族（Albizzi）是14世纪晚期至15世纪中期佛罗伦萨最重要的家族之一，其主要的敌手是美第奇家族。1387年至1428年，奥比奇家族将阿尔贝蒂家族整体逐出佛罗伦萨。

奥卡姆的威廉（William of Ockham，约1288—1348年），英国修士、哲学家。唯名论（nominalism）的代表人物之一。

奥勒留斯（Arellius），活动于公元前63年之前，罗马画家，其花花公子的名声应当很大，普林尼批评他“把女神都变成了妓女”，因为他画女神均以当代名妓为模特。

奥路斯·格里乌斯（Aulus Gellius，123或130—约165年），公元2世纪罗马作家。

B

巴瑞兹萨，全名加斯帕瑞诺·巴瑞兹萨（Gasparino Barizzza，约1360—1431年），意大利语言学家、教育家。发展了帕多瓦的人文主义学派，强调拉丁古文的重要性，并且发明了一种基于西塞罗的新拉丁写作风格。阿尔贝蒂曾在他的学校上过学。

伯里克利（Pericles，约公元前495—前429年），雅典著名将军，古希腊奴隶主民主政治的杰出的代表，古代世界最著名的政治家之一。雅典帕台农神殿是在他的指挥下所建。伯里克利的头型超常大，成为当时戏剧家的笑料。

保罗·乌切洛（Paolo Uccello，1397—1475年），15世纪佛罗伦萨最具魅力的画家之一，致力于透视画法的研究。

柏拉图（Plato，公元前424—前348年），古希腊哲学家。苏格拉底之徒，亚里士多德之师。阿尔贝蒂强调他是绘画鉴赏家。

波拉尤奥洛，全名安东尼奥·波拉尤奥洛（Antonio del Pollaiuolo，1431—1498年），意大利画家、雕刻家。其代表作《圣塞巴斯蒂安的殉难》（1475）被认为是15世纪后期美术发展的新动向。他是最早进行尸体解剖以研究人体结构的艺术家之一。

波利格诺托斯（Polygnotos），阿格拉俄芬的儿子和徒弟，活动于公元前5世纪。昆提良曾称赞此父子用色单纯；西塞罗记载，宙克西斯、波利格诺托斯和提曼特斯是只用四种颜色的画家。

波吕斐摩斯（Polyphemus），独眼巨人，出自古希腊荷马史诗《奥德修斯》、维吉尔史诗《埃涅伊德》、奥维德《变形记》，海神之子。

波吕克斯（Pollux），与卡斯托尔（Castor）是希腊神话中斯巴达王后勒达孪生双胞胎。

波提切利，全名桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli，约1445—1510年），佛罗伦萨著名画家。本书图2-10引用其《维纳斯之诞生》，图3-1引用其《阿佩莱斯之诽谤》，图3-2引用其《春》之局部。

布克哈特，全名亚葛布·布克哈特（Jacob Burckhardt，1818—1897年），来自瑞士，著名艺术史家。在其代表作《意大利文艺复兴时期的文化》中将阿尔贝蒂推崇为世界上第一个全才。

布鲁内莱斯基，全名菲利普·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi，1377—1446年），意大利早期文艺复兴建筑先驱之一，著名建筑师及工程师，设计了佛罗伦萨的圣母百花大教堂（Santa Maria del Fiore），其穹窿顶（直径45.5米）是有史以来最大的砖造圆顶（见本书《意文版前言》图2）。

D

达·芬奇，全名雷奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci，1452—1519年），意大利文艺复兴最著名的画家。其艺术理论深受阿尔贝蒂之影响。本书图1-9c引用其《贤士来朝》草图，图2-4与图3-3引用其素描，图2-12引用其未完成的油画《贤士来朝》以及有关草稿。

戴蒙，拉丁文版中原为“*Demon*”，阿尔贝蒂提到他画的甲兵。据斯班瑟推测，此人应是古希腊画家帕拉修斯。普林尼《博物志》（XXXV，xxxvi，71）提到了帕拉修斯画的一幅甲兵图。

德米特里，古希腊画家，生平未详，是第欧根尼·拉尔修斯所列举的第四位叫德米特里的人，也是四人中唯一一位画家。

德米特里·法勒鲁斯（Demetrius Phalerius，约公元前350—约前280年），公元前4世纪希腊辩论家、政治家、哲学家、作家。曾被马其顿国王喀山德命为雅典的僭主。后帮助埃及国王托勒密一世完成建立了著名的亚历山大城图书馆和博物馆，史家又称之为亚历山大学校。阿尔贝蒂提到，在他手下，雕塑家400天之内完成了360座雕像。其父为法诺斯特拉提斯。

狄奥尼修斯（Dionysius），活动于公元前5世纪，亚里士多德曾提到他画人很逼真。

狄多（Dido），见于维吉尔史诗《埃涅伊德》，罗马传说非洲古国迦太基的建国者及女王，埃涅阿斯的情人。

迪弗伦，全名拉斐尔·迪弗伦（Rafaëlle Du Fresne），生平未详，活动于17世纪法国。于1651年在巴黎出版了《论绘画》的翻译版。此版本基于1568年在威尼斯出版的一个意语版本。

第欧根尼·拉尔修斯（Diogenes Laertius，约公元前400—前325年），古希腊犬儒学派的主要代表。

丢勒（Albrecht Dürer, 1471—1528年），德国著名画家。曾设计过好几个被后人称为“阿尔贝蒂纱屏”的绘画工具。本书图2-1a和b引用其版画。

杜乔·迪·博尼塞尼亚（Duccio di Buoninsegna, 1255—1319年），意大利中世纪画家，锡耶纳画派创始人。本书图2-6a引用其《宗徒圣彼得与圣安德鲁之感召》。

多尔奇，全名卢多维科·多尔奇（Lodovico Dolce, 约1508—1568年），意大利人文主义作家、绘画理论与翻译家。其代表作为《绘画论谈》。

多明尼基诺（Domenchino, 全名为Domenico Zampieri, 1581—1641年），意大利画家。曾任博洛尼亚美术学院校长，“法兰西绘画之父”普桑的老师。

多明尼科·韦内齐亚诺（Domenico Veneziano, 约1410—1461年），15世纪中叶意大利画家，精于绘画的色彩与光线。

多纳泰罗（Donatello, 1386—1466年），意大利早期文艺复兴艺术家，15世纪最杰出的雕塑家。“多纳托”是其昵称。

F

法厄同（Phaethon），希腊神话中太阳神之子，因驾太阳车造成灾难。

法比尤斯（Fabius, 卒于公元45年），古罗马凯撒大帝时期的将军和政治家，在战争中被称为“罗马的盾牌”。

法诺斯特拉提斯（Phanostratus）。见德米特里·法勒鲁斯。

菲迪亚斯（Phidias, 约公元前480—前430年），古希腊著名雕刻家、画家与建筑家。他于公元前456年在奥林匹亚完成的宙斯神像是世界七大古代奇迹之一。

菲拉雷特（Filarete, 原名Antonio di Pietro Averlino, 约1400—1469年），意大利文艺复兴时期著名雕刻家。深受《论绘画》的影响。

菲利毕彦，全名安德瑞·菲利毕彦（André Félibien, 1619—1695年），法国艺术史学家，路易十四的宫廷历史学家，法国画家普桑的好友。其重要作品《论古今杰出画家之生活与作品》激发了法国17世纪新的艺术评论热潮。

菲利波·利比（Fra Filippo Lippi, 1406—1469年），意大利画家，曾做过修道士。受到科西莫与洛伦佐·德·美第奇的特别欣赏。波提切利之师。

菲利普二世（Philip II of Macedon, 公元前382—前336年），马其顿国王，亚历山大大帝之父，有“帕里乌斯”之称。

菲罗克勒斯（Philocles），埃及人，生平未详。据普林尼说，他也许创造了绘画的第一步。见克林特斯。

弗朗斯瓦·安德雷·文森特（Francois-André Vincent, 1746—1816年）法国新古典主义画家。本书图3-4引用其《宙克西斯审选克罗顿的美女》。

G

盖伦（Galen, 全名Claudius Galenus of Pergamum, 公元129—199年），希腊医学家，其理论影响欧洲医学近千年。阿尔贝蒂提到其《论人体各部分功能》中的故事。

格雷森，全名塞西尔·格雷森（Cecil Grayson, 1920—1998年），英国意语学家，牛津大学意语教授。本书参考了他所翻译的英文版《论绘画》。

H

（小）汉斯·霍尔拜（Hans Holbein the Younger, 1497—1543年），德国著名画家。使用了与阿尔贝蒂大同小异的透视屏幕。

荷加斯，全名威廉·荷加斯（William Hogarth, 1679—1764年），英国画家。被称为西方连环画之父。

贺拉斯，全名昆图斯·法拉克斯·贺拉斯（Quintus Flaccus Horace, 公元前65—前8年），古罗马著名诗人。

赫拉克里德斯（Heraclides），公元前2世纪马其顿画家，原来是画船的，后以蜡画出名。

赫拉克勒斯（Hercules），原名阿尔喀得斯，宙斯与阿尔克墨涅之子，希腊神话中最伟大的英雄。

赫西奥德（Hesiod，约活动于公元前8世纪），古希腊诗人，作品有长诗《工作与时日》；而描写宇宙和神的诞生的《神谱》因其风格与他的作品非常相似，也被认为是赫西奥德所作。

赫淮斯托斯（Hephaestus），罗马名为伏尔甘（Vulcan），希腊神话中的火神，同时也是铁匠之神，又驼又瘸。

霍利菲尔德（Evander），罗马神话中希腊的英雄，他将希腊文化、法律和宗教带到意大利，并在特洛伊战争60年前建立了未来的罗马。维吉尔的史诗描述，霍利菲尔德率领众人建筑赫拉克勒斯的祭坛。

J

加尼米德（Ganymede），古希腊神话中为众神斟酒的美少年。

吉安弗朗切斯科·冈萨加（Gianfrancesco I 或Giovann Francesco Gonzaga，1395—1444年），曼图亚侯爵，卢多维科之父。阿尔贝蒂将拉丁版《论绘画》献给他。

吉贝尔蒂，全名洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti，约1378—1455年），意大利早期文艺复兴青铜雕刻家。“伦佐”是其昵称。

K

卡尔卡斯（Calchas），希腊传说中的预言家。荷马史诗中，他提出，只有牺牲伊菲革涅亚，才能平息月亮女神的怒气。

卡拉米斯（Calamis），活动于公元前5世纪，古希腊雕刻家。他用大理石、铜、金和象牙作雕塑，代表作是阿波罗巨像（高达13米）。阿尔贝蒂提到他做的一对酒杯。

卡斯托尔（Castor）。见波吕克斯。

卡斯塔纽，全名安德列·卡斯塔纽（Andrea del Castagno，1421—1457年），意大利文艺复兴时期佛罗伦萨画家。

坎普，全名为马丁·坎普（Martin Kemp，活动于1970年后），英国艺术史学家，牛津大学艺术史教授，著名的达·芬奇专家。为格雷森的英译版《论绘画》写了前言。

科西莫·德·美第奇（Cosimo de' Medici，1389—1464年），15世

纪初佛罗伦萨公爵，美第奇家族财富的继承者，曾代表美第奇银行接管教皇的财政。1433年被判流放10年，但次年即被新的长老会议召回，依靠民众支持，驱逐奥比奇家族，于1434年在佛罗伦萨建立僭主政治，成为佛罗伦萨的无冕之主。是当时文学和艺术的最重要的赞助人，有“佛罗伦萨艺术缔造者”之誉。

克里斯托弗·兰迪诺（Cristoforo Landino，1424—1498年），意大利重要的人文主义学者。其妻来自阿尔贝蒂家族。兰迪诺是佛罗伦萨柏拉图学院成员，后来当上了美第奇家族的家教，辅导过佛罗伦萨文艺复兴最重要赞助人，洛伦佐·德·美第奇。

克林特斯（Cleantes），生平未详，普林尼和古希腊文学家亚瑟纳哥拉斯称他为绘画创始人之一。据普林尼说，克林特斯或埃及人菲罗克勒斯（Philocles）创造绘画的第一步，都是在墙上描绘人体或物体的投影。

克罗特斯（Kolotes），公元前5世纪后期的希腊雕塑家，菲迪亚斯的学生，特别擅长用黄金与象牙雕塑。

科瑞希拉斯（Cresilas），公元前5世纪古希腊雕塑家。本书图2-7b是其作《伯里克利头像》的罗马复制品。

喀山德（Cassander，公元前350—前297年），亚历山大大帝的军官和妹夫，在亚历山大大帝死后成为马其顿国王（公元前305—前297年在位）。

库萨的尼古拉（Nicholas of Cusa，1401—1464年），来自德国的主教，哲学家、天文学家、神学家、数学家与法学家。被后人称为15世纪最伟大的学者之一。在德国受过奥卡姆式教育。

L

L·保卢斯·埃米利乌斯（L. Paulus Aemilius，卒于公元前216年），古罗马国务活动家和统帅，曾于前219年和前216年两次担任执政官。雇用梅丘多若斯为家庭教师。

拉斐尔（Raphael，1483—1520年），意大利著名画家、建筑家，文艺复兴的代表性人物。

莱尼，全名贾科莫或詹姆斯·莱尼（Giacomo或James Leoni，1686—1746年），出生于威尼斯，28岁抵达英国，成为英国著名的建筑

师、翻译家。他尤其崇拜阿尔贝蒂。他的建筑风格结合了阿尔贝蒂与建筑家帕拉迪欧的理论，成为英国1720年开始的乔治亚建筑风格的启蒙人。同时他也将阿尔贝蒂的多本论文，包括《论绘画》，译成英文。

雷诺兹，全名乔舒亚·雷诺兹（Sir Joshua Reynolds，1723—1792年），英国著名画家，以其肖像画出名。英国“宏大风格”的重要传授者，皇家艺术学院的创始人和第一任校长。

卢卡·德拉·罗比亚（Luca della Robbia，1400—1482年），意大利文艺复兴时期雕塑家和画家。

卢修斯·马尼里亚斯（Lucius Manilius），普林尼《博物志》记载了一位“L. Hostilius Mancinus”，与法比尤斯同时期的罗马军官，在汉尼拔战争中丧生，但普林尼没有说明他是画家。

卢多维科·冈萨加（Ludovico II Gonzaga，1412—1478年），曼图亚侯爵，吉安弗朗切斯科之子，阿尔贝蒂的赞助人。

卢多维科·多明尼基（Lodovico Domenichi，1515—1564年），意大利学者。曾在1547年于威尼斯出版过基于拉丁版《论绘画》的意语译本。

卢西安（Lucian，公元125—180年）希腊文学家。阿尔贝蒂引用其《论“诽谤”》中对阿佩莱斯之作《诽谤》的描述。

路易吉·潘帕洛尼（Luigi Pampaloni，1791—1847年），意大利雕塑家。本书《意文版前言》图1引用了其《布鲁内莱斯基眺望大教堂》。

露西娜（Lucina），希腊罗马神话中保护妇女分娩的女神。在克罗顿，宙克西斯为了画露西娜神殿的海伦像，挑选了克罗顿五位最漂亮的姑娘做模特。

M

马塞勒斯（Marcellus，约公元前268—前208年），连续五次当选罗马共和国执政官，公元前225年高卢战争和公元前218年汉尼拔战争的罗马军队统帅。公元前212—前211年他攻占西西里岛。

马萨乔（Masaccio），曾被认为是雕塑家马叟·迪·波透罗密欧，但是近代学者普遍认为阿尔贝蒂说的应是画家托马索·迪乔瓦尼·迪西莫内·圭迪（Tommaso di Giovanni di Simone Guidi，1401—1428年）。

玛提娅（Martia，公元前110年以后），瓦罗的女儿，以其绘画能力出名。

梅纳雷阿斯（Menelaos），希腊神话中迈锡尼国王。荷马史诗中希腊统帅阿伽门农的弟弟，伊菲革涅亚的叔父。特洛伊战争为夺回其妻海伦而引起。

梅丘多若斯（Metrodorus），公元前2世纪雅典的哲学家和画家，曾被罗马将军、执政官L·保卢斯·埃米利乌斯聘为家庭教师。阿尔贝蒂强调他是绘画鉴赏家。

美第奇家族（medici），佛罗伦萨重要家族。首先成为佛罗伦萨的大银行家族之一，曾被奥比奇家族流放过。由科西莫·德·美第奇开始，成为统治佛罗伦萨的家族。其中包括佛罗伦萨文艺复兴最重要的赞助人，洛伦佐·德·美第奇。

美惠三女神（The Graces），宙斯和欧律诺墨的女儿，众神的歌舞演员，为人间带来诸美，分别是阿格莱亚（Aglaia，光辉女神）、欧佛罗绪涅（Euphrosyne，欢乐女神）、塔利亚（Thalia，激励女神）。

米洛（Milo），公元前6世纪古希腊最著名的摔跤运动员。

密涅瓦（Minerva），罗马神话中的智慧女神。西塞罗在其《交友论》中用“Minerva”表示未经提炼的感官智慧。阿尔贝蒂引用了西塞罗，将“更为感官化的智慧”称为“丰满的密涅瓦”。

墨勒阿革尔（Meleager），古希腊神话中狩猎卡吕冬野猪的英雄。出生时命运三女神告诉其母，当火中的木头全部燃尽时，墨勒阿革尔就会死去。其母赶紧取出火中之木并藏匿起来。在一次狩猎比赛中，墨勒阿革尔为公平分配战利品，不得不杀了闹事者，其中包括他的舅舅和兄弟。其母怒焚藏木，夺去墨勒阿革尔的生命。

N

那喀索斯（Narcissus），希腊神话中河神刻斐索斯与水泽女神利里俄珀之子。他是一位长相十分清秀的美少年，对任何姑娘都不动心，只对自己的水中倒影爱慕不已，最终在顾影自怜中抑郁死去，化作水仙花。阿尔贝蒂将他的故事称为绘画的起源。

南尼·迪·班科（Nanni di Banco，约1384—1421年），佛罗伦萨

雕刻家，代表作品有《四圣徒》。

内斯特（Nestor），荷马史诗中特洛伊战争时希腊的年长谋士、皮洛斯国王。

尼古拉斯·阿伯尔噶提（Nicholas 或 Niccolò Albergati，1373—1443年），意大利主教、外交官。阿尔贝蒂曾与他一同前往法国。

尼禄（Nero，公元37—68年），罗马皇帝（公元54—68年在位）。阿尔贝蒂强调他是绘画爱好者。

尼索斯（Nisus）和尤瑞卢斯（Euryalus），出自维吉尔的史诗《埃涅伊德》，著名的美男子。

尼西亚斯（Nicias），活动于公元前4世纪，是画家尤弗瑞诺最得意的弟子，尤其擅长明暗，并善于描绘女性的戏剧性动作。

O

欧多瓦尔多·菲亚莱提（Odoardo Fialetti，1573—1638年），意大利画家与版画家。接受过文艺复兴后期的画坊教育。本书图3-5引用其版画《画坊学徒临摹石膏雕塑》。

欧几里得（Euclid，活动于公元前300年），他的《光学》是很重要的一篇几何光学论文，阿尔贝蒂的很多理论与之相似。

欧佛洛绪涅（Euphrosyne），欢乐女神。见美惠三女神。

P

帕科维阿斯（Pacuvius，公元前220—前130年），古罗马最伟大的悲剧作家。伊尼亚斯之侄。

帕拉修斯（Parrhasius，约活动于公元前4世纪后半叶），色诺芬所记载的与苏格拉底论画的古希腊画家。阿尔贝蒂强调他是画轮廓线的专家。或许有“戴蒙”的绰号。

帕里斯（Paris），荷马史诗中的特洛伊王子。他带着迈锡尼王后海伦私奔，导致了特洛伊战争，并用暗箭射杀希腊英雄阿克琉斯。

帕里乌斯（Pelleus），在《论绘画》中可能就是指马其顿国王菲利普二世（见菲利普二世），因为菲利普二世的一个绰号叫“帕里乌斯”

(阿克琉斯之父)，而亚历山大大帝有“阿克琉斯”之称。

潘菲洛斯 (Pamphilos)，公元前4世纪希腊画家。他将古希腊重要的西锡安学校发展成熟，认识到并首次介绍科学知识，尤其是数学和几何学对画家的重要性。由于他的影响，绘画这门课进入了希腊所有贵族少年学校。

皮浪 (Pyrrho，公元前360—前270年)，古希腊哲学家，有“怀疑主义之父”之称。

皮诺，全名波罗·皮诺 (Paolo Pino，1534—1565年)，意大利画家与绘画理论家。1548年写了《绘画论谈》，强调威尼斯画派胜于佛罗伦萨画派之处，并对矫饰主义画风有一定的引导作用。

皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡，或皮耶罗 (Piero della Francesca，约1415—1492年)，意大利文艺复兴时期画家。本书图2-6b引用其《亚当之死》。

普拉克西特利斯 (Praxiteles)，公元前4世纪希腊最著名的雕塑家，是第一位敢于用真人尺寸雕刻女性裸体的古希腊古典后期雕塑艺术的代表人物，善于把神话传说中的人物纳入平凡的日常生活加以描绘，风格柔和细腻，充满抒情感。其代表作《辛都斯的阿芙洛蒂德》塑造了古希腊理想的爱神形象。

普林尼 (Gaius Plinius Secundus，亦称Pliny，公元23—79年)，古罗马作家、自然学家和自然哲学家，也是早期罗马帝国的海军、陆军统帅，著有《博物志》，是最早的百科全书。政治家小普林尼是其外甥。

普罗泰戈拉 (Protagoras，约公元前490或前480年—前420或前410年)，古希腊哲学家，当时最受人尊敬的“智者”，智者派的主要代表人物。他从赫拉克利特素朴的感觉论走向了相对主义和怀疑论，断言每个人的感觉都是可靠的，人们对一切事物都根据各自的感觉作出不同的判断，无所谓真假是非之分。因此，普罗泰戈拉把感觉看成是真理的标准，并提出“人是万物的尺度”。

普罗托基尼斯 (Protogenes)，公元前4世纪希腊著名画家，其作坊在罗得岛。德米特里·法勒鲁斯国王为了保护他的画作，没有烧毁罗德岛。阿尔贝蒂记述其因画线的竞赛，与阿佩莱斯结成忘年之交。

普鲁塔克 (Plutarch，约公元46—120年)，罗马帝国时代的希腊作家。

Q

切尼诺·切尼尼（Cennino Cennini，1370—1440年），意大利艺术理论家。其著作《画匠手册》与阿尔贝蒂的《论绘画》是同时期作品，但是《画匠手册》主要总结了中世纪意大利画法。

乔瓦尼·鲁西尼（Giovanni Lusini，1809—1889年），意大利雕塑家。曾在19世纪上半叶雕刻过阿尔贝蒂。

乔托（Giotto di Bondone，1266—1337年），中世纪后期佛罗伦萨画家、建筑家。阿尔贝蒂称赞他的《扁舟》（见本书图2-9）。

昆提良（Quintilian，约35—约95年），古罗马著名律师，皇室委任的第一位修辞学教授，公元1世纪罗马最有成就的教育家。

S

塞内加（Lucius Annaeus Seneca，公元4—65年），古罗马的政治家、哲学家、悲剧作家。阿尔贝蒂所描述的美惠三女神的动作来源于其《论慷慨》。

色诺克拉底（Xenocrates，公元前396—前314年），古希腊哲学家、数学家，柏拉图的学生，曾对柏拉图哲学著作进行了编纂整理，对后来新柏拉图哲学的发展有影响。

圣托马斯（Saint Thomas Aquinas，1225—1274年），意大利修士，重要的神学家、哲学家。

斯班瑟，全名约翰·斯班瑟（John R. Spencer，1923—1994年），美国艺术史学家。本书中文译注重点参考他的英文译注版《论绘画》。

苏格拉底（Socrates，公元前469—前399年），古希腊哲学家。柏拉图之师。阿尔贝蒂强调他是绘画鉴赏家。

T

塔利亚（Thalia），激励女神。见美惠三女神。

塔皮里亚斯（Turpilius，活动于公元60年代），与普林尼同时代的威尼斯骑士，普林尼称其为罗马当代唯一例外的有地位的画家。

特里斯美吉斯托斯（Trismegistus），“Hermes Trismegistus”的简称，意即“三倍伟大的赫尔墨斯”，将希腊神话中的写作之神与埃及神话中的魔法之神和为为一体；另一种解释是，他是神的儿子或一位修炼成神的人，总之是指一位将神的知识传授给人类的作家。古代文学家，包括柏拉图和西塞罗，将大量的佚名文学作品都归为其所作；赫尔墨斯文献即指这类作品。阿尔贝蒂时代所能看到的赫尔墨斯文献，虽然今人考证应不早于公元1—2世纪，但文艺复兴学者都认为它们与摩西同时代，并以此建立了赫尔墨斯主义哲学。

提曼特斯（Timanthes），公元前4世纪希腊画家，本书引用其作《伊菲革涅亚之献祭》的复制品，见图2-8。

托勒密（Ptolemy，公元90—168年），古罗马数学家、天文学家、地理学家和诗人。在其公元140年写作的《光学》中即已提出了阿尔贝蒂所用的视觉射线系统，并且在其《地理学》中运用几何光学将平面的地图画成了球体的地图，这是现存文献记载中首次出现的一点透视。

W

瓦伦蒂安（Valentinian，公元321—375年），罗马皇帝（公元364—375年在位）。阿尔贝蒂强调他是绘画爱好者。

瓦罗（Marcus Terentius Varro，公元前116—前27年），古罗马的百科全书式散文家和诗人。玛提娅之父亲。

瓦萨里（Giorgio Vasari，1511—1574年），16世纪意大利著名画家、建筑师和艺术史家。他当时仍见到不少阿尔贝蒂的画作，但认为其写作强于作画。其《著名画家、雕塑家、建筑家传》记载了阿尔贝蒂以及其他文艺复兴时代的重要人物。

维吉尔（Virgil，公元前70—前19年），罗马诗人。阿尔贝蒂多处引用其史诗《埃涅伊德》。

维特鲁威（Marcus Vitruvius Pollio，约公元前80—前15年），古罗马建筑师和工程师，其《建筑十书》对阿尔贝蒂深有影响。

X

西塞罗 (Marcus Tullius Cicero, 公元前106—前43年), 罗马文学黄金时代的天才作家、罗马最杰出的演说家、教育家, 古典共和思想的杰出代表, 曾于公元前64年当选为执政官。

西塔迪亚斯 (Sitedius): 普林尼《博物志》中提到某个叫做“Titedius Labeo”的人, 是与普林尼同时代的御卫队级别的官员, 曾任那波链地区总督。虽然阿尔贝蒂所指之人应以画出名, 但普林尼记载中的Titedius, 尽管孤芳自赏, 却因其擅画遭到别人的讥讽。

谢拉皮翁 (Serapion, 约活动于公元前1世纪), 古罗马画家, 只会画场景不会画人。

Y

亚里士多德 (Aristotle, 公元前384—前322年), 古希腊著名哲学家, 柏拉图之徒。写过《色彩论》。曾做过亚历山大大帝的家教。

亚历山大, 画家, 生平未详。阿尔贝蒂说他是擅长画狗的古代画家。

亚历山大大帝 (Alexander the Great 或 Alexander III of Macedon, 公元前356—前323年), 马其顿国王, 伟大的战士。有“阿克琉斯”之称。

亚历山大·塞维鲁 (Alexander Severus, 公元208—235年), 罗马皇帝 (公元222—235年在位), 在其统治时期, 罗马的艺术、文学和科学都得到了发展。阿尔贝蒂强调他是绘画爱好者。

伊俄 (Io), 希腊神话中宙斯的情人。因迫于赫拉的嫉妒和报复, 宙斯不得不将伊俄变成了一头美丽的小白牛。

伊菲革涅亚 (Iphigenia), 希腊神话中阿伽门农的长女。为能使希腊战船得到风力出发作战, 顾全大局而自我牺牲。

伊尼亚斯 (Ennius, 公元前239—前169年), 被誉为“罗马诗歌之父”。帕科维亚斯之叔父。

尤弗瑞诺 (Euphranor), 公元前4世纪中叶希腊唯一的兼擅绘画与雕塑的艺术家。尼西亚斯之师。阿尔贝蒂提到尤弗瑞诺画的奥德修斯与他雕刻的帕里斯。

尤金四世 (Eugene IV, 1383—1447年), 1431—1447年为罗马教

皇。于1434—1443年间被逐出罗马，逃到佛罗伦萨。在此期间，他鼓励了佛罗伦萨人文主义派的发展。

尤利西斯（Ulysses），荷马史诗中的奥德修斯的拉丁名字。

尤瑞卢斯（Euryalus），见尼索斯。

Z

芝诺（Zeno，约公元前336—前264年），塞浦路斯岛人，古希腊哲学家。于公元前300年左右在雅典创立希腊化时代影响极大的学派之一，斯多葛主义（stoicism）。此学派带有朴素的唯物思想与辩证观点，主张宿命论和禁欲主义。

芝诺多若斯（Zenodorus，活动于公元1世纪），古罗马雕塑家。据普林尼《博物志》记载，芝诺多若斯临摹过卡拉米斯酒杯。普林尼认为芝诺多若斯时期的艺术家失去了创作大型作品的 ability。

宙克西斯（Zeuxis，约公元前464年出生于现在的南意大利），古希腊著名画家，他的作品大部分被带到罗马，但在公元2世纪皆已失传。

中文译注本参考文献

阿尔贝蒂著作

【英】Giacomo Leoni（英译、编辑）：“Of Painting.” The architecture of Leon Batista Alberti. London: Edward Owen, 1755.

【美】John R. Spencer（英译）：On painting. New Haven: Yale University Press, 1966.

【英】Cecil Grayson（英译）、Martin Kemp（注）：On Painting. London and New York: Penguin Book, 2004.

【意】Luigi Mallé（编）：Della pittura（Edizione critica）. Firenze: G.C. Sansoni, 1950.

【美】Joseph Rykwert、【英】Neil Leach, Robert Tavernor（英译）：De re aedificatoria: On the art of building in ten books. Cambridge and London: the MIT Press, 1991.

前言、生平、译注

【古罗马】Pliny the Elder（著于公元77年），【德】Karl Julius Sillig, 【英】Edmund Henry Barker（序）、Henry W. Williams（英

译) : Dictionary of the artists of antiquity, architects, carvers, engravers, modellers, painters, sculptors, statuaries, and workers in bronze, gold, ivory, and silver, with three chronological tables. London: Black and Armstrong, 1836.

【古罗马】Pliny the Elder (著于公元77年), 【英】Eugénie Strong (编)、Katherine Jex-Blake (译)、【德】Heinrich Ludwig Ulrichs (注): The Elder Pliny's chapters on the history of art. London and New York: Macmillan, 1896.

【古希腊】Galen (著于公元2世纪后叶), 【德】Karl Gottlob Kühn (译注): "De usu partium corporis humani." Claudii Galeni Opera Omnia, Volume 3. Published in Leipzig between 1821 and 1833. Electronic ed. New York: Cambridge University Press, 2011.

【意】Cennino d'Andrea Cennini (著于15世纪初), 【美】D. V. Thompson, Jr. (英译于1933年): The Craftsman's Handbook "Il Libro dell' Arte." New York: Dover Publications, 1960.

【意】Leonardo da Vinci (著于约1490年), 【德】Jean Paul Richter、Irma Richter (编): The Literary Works of Leonardo da Vinci. London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.

【意】Leonardo da Vinci (著于约1490年), 【中】刘祥英 (译)、余善 (编): 达·芬奇讲绘画. 北京: 九州出版社, 2005.

【意】Giorgio Vasari (著于1550年), 【英】Gaston du C. de Vere (英译于1912年): Lives of the painters, sculptors, and architects. New York: Alfred A. Knopf, 1996.

【意】Giorgio Vasari (著于1550年), 【中】刘明毅 (译): 著名画家、雕塑家、建筑家传. 北京: 中国人民大学出版社, 2004.

【意】Giovanni Pietro Bellori (著于1672年), 【美】Hellmut Wohl (译): Vite de' pittori, scultori et architetti moderni. New York: Cambridge University Press, 2005.

【瑞士】Jacob Burckhard (著于1860年), 【英】S. G. C. Middlemore (英译于1878年): The Civilization of the Renaissance in Italy. Middlesex: Echo Library, 2006.

【英】C. W. King. "The Ancestry of the Athlete." The Archaeological

Journal, 1974, 31: 108-126.

【美】Cathy Santore. "The Tools of Venus." *Renaissance Studies*, 1997-09, 11 (3): 179-207.

【美】Anthony Grafton. *Leon Battista Alberti: master builder of the Italian Renaissance*. New York: Hill and Wang, 2000.

【美】Robert D. Huerta. *Giants of Delft: Johannes Vermeer and the natural philosophers: the parallel search for knowledge during the age of discovery*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2003.

【美】Jane Andrews Aiken. "Leon Battista Alberti's System of Human Proportions." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1980, 43: 68-96.

【英】Maria Farquhar (著), Ralph Nicholson Wornum (编): *Biographical catalogue of the principal Italian painters*. London: Woodfall & Kinder, 1855.

【意】Romualdo Pantini. "Masaccio, Part II." *The Connoisseur*, 1908, 21: 87-90.

【美】Marc A. Cirigliano. "Selections from the Certame coronario." *Melancolia poetica: a dual language anthology of Italian poetry, 1160-1560*. Leicester: Troubador, 2007.

【美】Angelo Mazzocco. *Linguistic Theories in Dante and Humanists: Studies of Language and Intellectual History in Late Medieval and Early Renaissance Italy*. Leiden: Brill, 1993.

【英】Robert Tavernor. *On Alberti and the art of building*. New Haven: Yale University Press, 1998.

【美】David Kahn. *The codebreakers: the story of secret writing*. New York: MacMillan, 1967.

【奥地利】Liane Lefavre. *Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*. Cambridge: the MIT Press, 2005.

【英】Judith Bryce. *Cosimo Bartoli (1503-1572): the career of a Florentine polymath*. Geneva: Librairie Droz, 1983.

【意】Leonardo Benevolo. *The architecture of the Renaissance*, Volume 1. London: Routledge, 2002.

【意】Kim Williams, 【英】Lionel March, 【美】Stephen R. Wassell (编): The Mathematical Works of Leon Battista Alberti. Basel: Birkhäuser, 2010.

【美】Joan Kelly-Gadol. Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

【美】Carroll William Westfall. In This Most Perfect Paradise: Alberti, Nicholas V, and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447-1455. University Park and London: Pennsylvania University Press, 1974.

【美】Erwin Panofsky. Renaissance and Renaissances in Western Art, Volume 1&2. Boulder: Westview Press, 1972.

【英】William Harrison Woodward. Studies in Education During the Age of the Renaissance, 1400-1600. New York: Russell and Russell Inc, 1965.

【英】William Smith (编). Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology. Boston: Little, Brown & co., 1867.

【美】John Denison Champlin, Charles Callahan Perkins (编): Cyclopedia of painters and paintings, Volume 4. New York: C. Scribner's sons, 1887.

【美】Peter Galison, Emily Ann Thompson (编): The architecture of science. Cambridge: the MIT Press, 1999.

【英】Michael Bryan (著), Robert Edmund Graves, Sir Walter Armstrong (编): Dictionary of painters and engravers: biographical and critical. London: G. Bell and sons, 1889.

【美】Cristelle L. Baskins. "Echoing Narcissus in Alberti's 'Della Pittura' ." Oxford Art Journal, 1993, 16 (1): 25-33.

图版、图注

张少侠 (主编): 世界绘画珍藏大系, 第一、二卷。上海: 上海人民美术出版社, 1998.

【意】Anna Maria Maetzke、Carlo Bertelli (著): Piero della Francesca: The Legend of the True Cross in the Church of San Francesco in

Arezzo. Milan: Skira Editore, 2001.

【瑞士】Rose-Marie Hagen、【德】Rainer Hagen（著），【英】Iain Galbraith（英译）：What Great Paintings Say. Köln: Taschen, 2007.

【英】Paul Joannides. The Drawings of Raphael: with complete catalogue. Oxford: Phaidon, 1983.

【意】Marco Bussagli（主编）：Rome: art and architecture. Cologne: Konemann, 1999.

【意】Giorgio Vasari（著），【英】Gaston du C. de Vere（英译）、Michael Sonino（主编）：The Great Masters: Giotto, Botticelli, Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian. London: Park Lane, 1988.

史玲、高火、李孟军（主编），洪洋（编著）：世界艺术宝库：欧洲文艺复兴造型艺术. 石家庄：河北教育出版社，2003.

【英】Simon Lee. David. London: Phaidon, Art & Ideas Series, 2007.

【英】David Irwin. Neoclassicism. London: Phaidon, Art & Ideas Series, 1997.

邹文（主编）. 世界艺术全鉴：外国绘画经典（上）. 北京：人民美术出版社，2000.

【英】Roger Ling. Roman Painting. New York: Cambridge University Press, 1991.

【意】Stefano Maggi. Greece: history and treasures of an ancient civilization. White Star, 2009.

【英】Kim W. Woods. Making Renaissance Art. London: Yale University Press, 2007.

【英】Francis Ames-Lewis. The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

【德】Ludwig H. Heydenreich（著），【英】Paul Davies（修订编辑）：Architecture in Italy 1400-1500. New Haven: Yale University Press Pelican History of Art Series, 1996.

【美】Patricia Lee Rubin. Images and identity in fifteenth-century Florence. New Haven: Yale University Press, 2007.