

店铺、工作室和学校： 文艺复兴时期的意大利艺术作坊

刘君

(四川大学历史文化学院, 四川成都 610064)

摘要:文艺复兴时期,意大利的众多艺术作坊具有多重功能和角色,既是艺术家组织艺术品生产和销售的商业店铺,也是艺术家从事艺术创作的工作室和培养未来艺术家的教育机构。随着新艺术观念的产生、传播和艺术家自我意识的觉醒,艺术作坊的功用也发生了变化,不仅艺术品的生产和创作日益与理论知识相结合,艺术教育也开始突破传统的学徒制模式,呈现出许多近代学院教育的特点,而这些变化又与当时艺术家阶层社会地位的变化和新形象的塑造关系密切。

关键词:文艺复兴;意大利;艺术家;作坊

中图分类号:J110.93 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2005)03-0133-08

意大利文艺复兴时期既是欧洲艺术史上的一个黄金时期,也是艺术家阶层的社会地位和职业身份开始发生重大变革的时期。作为艺术家从事职业活动的基本单位,文艺复兴时期艺术作坊的活动和实践也经历了许多重要变革。这些变革,无论是受当时艺术理论影响的结果,还是出于艺术实践的需要或艺术家对较高社会地位的追求,结果是使艺术作坊在很多方面日益区别于普通手艺人的作坊。笔者试图通过对文艺复兴时期艺术作坊活动与实践的分析,来揭示这一时期艺术家阶层社会地位的变化及其特点。

文艺复兴早期,意大利的画家、雕塑家和建筑师尚未形成一个独立的职业阶层,他们与鞋匠、理发

师、裁缝等手艺人一样,都不同程度地受到手工行会的控制。在佛罗伦萨,画家们属于“医生和药剂师行会”(Medici e Speciali),金匠(包括雕塑家)属于“丝绸行会”(Arte della Seta),石雕艺术家属于“石匠行会”(Arte dei maestri di pietra e legname),建筑师甚至没有接受职业训练和从事职业活动的专门组织,而全部来自上述行会[1](p. 301)。在行会体制下,艺术家与其他手艺人一样,也是以作坊为基本单位从事职业活动。据佛罗伦萨编年史家贝内代托·戴伊记载,15世纪的佛罗伦萨拥有大量与艺术行业相关的作坊,其中包括66家香料店(出售画家所需要的颜料)和84家木匠、细木镶嵌工、木雕师作坊,54家石雕作坊,34家金箔和金银丝线制作作坊,还有44家金银匠和珠宝镶嵌作坊[2](p. 16)。这些作坊就是文艺复兴时期艺术家们从事艺术创作、组织艺术品生产和销售以及培养未来艺术家的中心。

文艺复兴早期,艺术作坊与普通手工作坊一样,

收稿日期:2005-01-02

作者简介:刘君(1975—),女,山东省邹平县人,四川大学历史文化学院在职博士研究生,西南民族大学历史与旅游学院讲师,主要从事西方艺术史和文艺复兴文化史研究。

首先是一个商业组织,作坊的一切活动莫不以赢利为目的。这一点从作坊在城市内的分布情况可以得到反映。与近代艺术家安静的工作室不同,这些作坊一般都位于城市繁华的商业大街上,靠近教堂或市场。如15世纪佛罗伦萨画家马萨乔的作坊靠近佛罗伦萨大修道院,建筑师米凯洛佐·米凯洛齐和雕塑家多纳泰罗合伙开设的作坊在圣灵教堂附近,雕塑家洛伦佐·吉贝尔蒂的作坊也位于新圣马利亚医院对面。作坊大门通常朝向街道,作坊的产品则摆在门外展览,供顾客选购,叫卖声、讨价还价声不绝于耳[3](pp. 79-80)。作为店铺老板,艺术家必须熟悉和从事各种商业经营管理活动,如交纳店铺租金、获得订件、检验合同、记帐、付帐单、监督作坊的全部活动等,并以其声名吸引顾客,使作坊保持运营。不仅如此,当时公众对艺术品和艺术家的态度也与现在不同,像毕加索那样用廉价原料和寥寥几笔就能创作出能卖到“天价”作品的事例,在当时是不可想象的。艺术品一般都被看作是具有特定宗教、政治或日常生活用途的日用品。艺术品的整个制作过程,包括从颜料、画笔、画刷、画板的购制或大理石的开采、运输等准备工作到实际制作,都要由作坊负责。所以,大型湿壁画、建筑和雕塑往往需要投入大量时间、人力和财力。艺术品的价格也主要取决于原料和制作时间。大型壁画、雕塑和建筑等利润虽高,但风险也大,通常并不能提供稳定和有保障的收入。为此,作坊常常会制作一些低成本、见效快的产品,以弥补不时之需。画家们不仅在墙壁、画板上作画,也在婚嫁箱、游行旗帜、书籍、马鞍及床、衣柜等家具和其他日用器具上作画;雕塑家既制作大型青铜、大理石或其它材质的雕塑,也从事小件金、银、象牙、宝石雕刻;建筑师不仅是大型宗教和世俗建筑的建筑师,也从事堡垒、军事要塞的修建和战争武器设计以及引水渠、喷泉等民用设施的修建。

由于艺术品的制作需要大量时间、人力和财力,决非作坊师傅个人所能承担,作坊遂在长期的生产实践中逐渐建立起一个能保证最大效率的生产体系。当时几乎所有大型建筑、雕塑和湿壁画都是作坊师傅与学徒、助手们分工合作、集体努力的结果[4](pp. 229-316)。师傅一般负责制作建筑、雕塑的模型、绘画的构图和底图以及作品中的主要部分如圣母、基督等,具体的建造、雕刻、打磨、上色及作品中次要部分的制作等则由学徒和助手们完成。在此

过程中,师傅要负责监督和指挥,以保证作品的技术水准和统一风格,而学徒也能借此逐渐掌握师傅的技能和风格[1](p. 313)。文艺复兴时期的绝大多数艺术品就是这样被创作的。吉贝尔蒂在铸造佛罗伦萨洗礼堂的青铜门时,就雇佣了20多个助手和学徒,他只做了那些最重要的部分如裸体和头发等。所以,艺术作品上的签名往往并不意味着作坊艺术家亲手完成了这件作品,而可能只是表明这件作品达到了作坊的质量标准。这种作坊内部所有成员或作坊与作坊之间的合作,使艺术家可以分担风险,同时也反映了艺术家独创意识的淡漠。

文艺复兴早期作坊的商业性还解释了临摹和复制活动普遍存在的原因。自中世纪早期以来,借助铁笔、印花粉或其他机械装置临摹和复制现存图谱或范本被广泛应用于艺术生产,这也是保存重要偶像范例和模型并使作坊形成统一风格的重要手段。到文艺复兴早期,艺术品制作中的模仿和复制活动依然广泛存在。事实上,在很多情况下,复制是应顾主的要求进行的。顾主在文艺复兴早期艺术品制作中有很大决定权,从当时顾主与艺术家签订的委托制作合同或其他文件来看,顾主对艺术品的构图、题材、圣像、布局、背景甚至人物的姿态和服饰等细节,都有决定权[2](p. 2)。许多顾主在委托制作合同中规定艺术家在作品形状、尺寸甚至题材、构图、偶像方面参考或模仿某件现存艺术品。如皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡在为圣墓镇的圣母教堂绘制一幅祭坛画时,顾主要求他模仿该教堂一幅14世纪祭坛画的布局和构图[2](pp. 137-138)。画家内里·迪·比奇为莫斯西亚诺的圣安德烈亚教堂绘制一幅祭坛画时,顾主也要求他制作一件与他在佛罗伦萨圣雷米吉奥教堂的作品完全一样的复制品[2](pp. 140)。顾主这样做主要是为了保证艺术品的质量,有时也可能出于炫耀和攀比心理。对艺术家来说,复制自己或他人的现有作品也是相对轻松且有把握的赚钱途径。

从文艺复兴早期艺术作坊的分工合作、作坊产品的多样性(既有我们现在所说的艺术品,也有大量手工艺品)以及临摹和复制在艺术生产过程中的大量存在可以看出,当时艺术作坊与普通手工作坊在各个方面(产品除外)都还没有出现任何重大差异,都是以赢利为首要目的的商业机构。它表明,虽然那时一些文人学者和艺术家已开始形成一种有关艺

术和艺术家的新观念——即认为三门艺术(绘画、雕塑和建筑)是知识性的自由学科和艺术家是与人文主义者一样的知识精英,但这种观念尚未影响作坊的活动和实践,艺术作坊仍未脱离自中世纪以来手工传统的范畴。

二

从15世纪中期开始,新艺术观念的传播促进了艺术家自我意识的觉醒,他们不仅在理论上阐述了三门艺术及其自身的独特重要性,并在实际工作中谋求与普通手艺人区别开来,以提高自身的社会地位。在这种情况下,传统的艺术作坊在许多方面日益不合时宜。首先,由于艺术家们逐渐认为三门艺术是与诗歌、历史等一样的自由学科,他们开始模仿文人学者,强调独处和静思。莱奥纳多·达·芬奇认为:“画家应孤身独处,细想所见的一切事物,反复推敲……画家或素描家应孤寂生活,特别是在专心致志地进行某项研究,回顾不断呈现在眼前的事物,为记忆提供储存的时候更需清静独居。”[5](205页)他在米兰的感恩圣马利亚修道院创作《最后的晚餐》时,常常连续几个小时坐在未完成的作品前冥思苦想而不着一笔。对此,他向米兰大公解释说,天才虽然有时看起来工作得极少,但事实上做得很多,因为他们在思索疑难,以完善构思[6](6页)。米开朗基罗也不喜欢创作时受干扰,他在罗马建造教皇朱利乌斯二世墓,在佛罗伦萨执政团主厅绘制壁画《卡西纳之战》(未完成)和在罗马绘制西斯廷礼拜堂的天顶画时都拒绝任何人观看,甚至教皇也不例外。瓦萨里在谈到米开朗基罗喜欢独处时说:“潜心研究艺术的人必须避免社交,当他思考艺术问题时,他从来不会感到孤独或空虚……要出色的完成工作就必须排除一切干扰,艺术要求思考、独处和闲适的生活,不允许三心二意。”[6](327页)在这种情况下,那些临街的、拥挤和嘈杂的作坊不再是理想的工作场,艺术家开始在作坊之外设立专门的工作室。如画家彭托尔莫就为自己设计了一个工作室。为避免外界打扰,他还采取了一种极端做法:他的工作室需经由一个木梯才上得去,他进去后即把木梯拉上,所以未经他允许,谁也无法进入[7](40页)。

不仅如此,随着艺术家和公众对艺术品特别是主流艺术品态度的转变,艺术创作中的临摹和复制

也逐渐被视为一种不体面的行为。首先,艺术家们逐渐认为借助机械装置进行临摹和复制容易导致对机械的过度依赖,而这与他们当时力图使艺术脱离手工艺传统而升格为一门自由学科的愿望是相背离的。其次,如前所述,大多数临摹和复制活动带有明显的追逐利润的动机,不利于艺术家新形象的塑造和确立。更重要的是,临摹和复制还被认为有损“迪塞涅奥”(disegno)^①,因为借助机械装置进行复制和临摹既不需要敏锐的判断力,也无需精湛的技艺。

此外,15世纪中期以后,艺术家和公众对独创性和个人风格的日益注重也是复制与临摹遭到抵制和反对的重要原因。文艺复兴时期,艺术家的个人风格主要是指其作坊所制作的艺术品所共同具有的特定“作坊风格”(workshop style),因为正如前面提到的,文艺复兴时期的绝大多数重要艺术品都是“作坊制造”而不是“个人创作”的结果。尽管如此,艺术家却可以通过亲自完成作品的重要部分,或监督、指导学徒和助手的工作使作品表现出其独特的个人风格^②。早在15世纪30年代,莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂就在其《论绘画》中强调了“独创性”的重要。在他看来,临摹和素描应主要作为青年艺术家学习绘画的辅助手段和方法。15世纪晚期,莱奥纳多·达·芬奇也提出了类似看法。他认为临摹应主要作为学徒学习绘画基础知识和技能的手段,而且,临摹的对象首先应是自然本身,“画家若只以别人的画为标准,画出的画必然没有多少价值”[5](214页)。莱奥纳多还认为绘画艺术在罗马时代之后的衰落,就是因为艺术家相互模仿所致,而乔托和马萨乔正是因为不满足于模仿范本和老师作品而师法自然,所以才能开创新艺术风格。可见,阿尔贝蒂和莱奥纳多都主张将临摹和复制作为学徒训练的手段和方法,反对将其应用到实际的艺术创作中。到16世纪,佛罗伦萨作家安东·弗朗切斯科·多尼更反对使用包括纱网在内的一切辅助临摹的装置,认为它们使手变得懒惰,而且欺骗眼睛使判断力变迟钝。皮埃特罗·皮鲁吉诺也因为反复使用雷同的构图而遭到瓦萨里的谴责:“(皮埃特罗)总有许多订货要做,以致经常抄袭旧作,他的艺术原则开始僵化,笔下的人物表情渐趋单一。”[8](330页)在这种情况下,临摹和复制在艺术创作过程中的重要性日益降低,虽然在整个文艺复兴时期作坊临摹和复制

现存图谱和范本的活动一直没有停止,但在艺术创作中的重要性逐渐降低,仅作为艺术家学习技能和探索艺术理论知识、解决艺术难题的辅助手段。

对临摹和复制的抵制与谴责促进了个人风格的兴起。根据15世纪中期以后许多文人学者的记载,越来越多的艺术家开始形成和表现出一致的个人风格。1472年,佛罗伦萨学者阿拉马诺·里努齐指出,画家马萨乔、多米尼科·威尼齐亚诺、弗拉·菲利波·利皮和弗拉·安杰利科各有其特定的绘画风格,但都一样出色、美好[9](p.185)。稍后,克里斯托法诺·兰迪诺在其翻译的但丁《神曲》前言中,对许多佛罗伦萨艺术家的个人风格进行了更具体的品评,如马萨乔的“粗朴”和对透视法的精通,菲利波·利皮的“优雅和精巧”,安德烈亚·卡斯塔涅奥对透视法和技术难题的偏好及用笔的“谨慎和流畅”,保罗·乌切罗对动物、风景和透视法的精通和弗拉·安杰利科的“优雅、虔诚和精巧”[9](p.191)。个人风格甚至成为赞助人选择艺术家的依据。米兰君主鲁多维科·斯福查的代理人在佛罗伦萨为他寻找合适的艺术家时,就分别指出了15世纪晚期四位著名佛罗伦萨艺术家的不同风格供他参考:波提切利的“阳刚”、菲利皮诺·利皮的“妩媚”、皮鲁吉诺的“天使般神情”和吉兰达约的“优雅之风”[10](p.143)。16世纪,乔尔乔·瓦萨里对《意大利艺苑名人传》中提到的总共约200多位艺术家的个人风格几乎一一做了评价,如他提到16世纪画家帕米加诺笔下的人物具有某种独特的“姿态的生动、甜美和迷人魅力”[6](264页);而画家和建筑师朱利奥·罗马诺是拉斐尔的高足,他在模仿其师的风格方面无人能及,但在他们师徒合作完成的作品中,人们还是能辨认出他的笔迹[6](386—406页)。艺术家的个人风格也成为上流社会人士谈话的重要内容。如16世纪学者巴尔达萨内·卡斯提利奥在其《廷臣论》一书中就借一位参加宫廷沙龙讨论的公爵之口评论道:“在绘画领域,莱奥纳多·达·芬奇、曼特涅亚、拉斐尔、米开朗基罗和乔尔乔内都是最优秀的,但他们作画的方式各不相同,他们每个人都具有其独特的完美风格。”[11](p.60)

艺术作坊的另一个重要变化,是艺术生产过程中底图的出现和倍受重视以及底图制作方法的变革。中世纪和文艺复兴早期,艺术家从事绘画制作时并非依照事先绘在纸上的素描或作品表面的底

图,而是用赭石、红粉笔或铁笔依照图谱和范本直接刻绘在作品表面。所以,绘画制作主要是复制图谱和范本的过程。但从15世纪开始,艺术家们开始预先在纸或羊皮上绘制尝试性素描(exploratory drawing),然后依照发现的最佳构图制作底图,之后再借助底图进行创作。这一变化首先出现在壁画和木板画的制作中。底图的出现是艺术实践与理论知识日益结合的结果。随着艺术家对自然主义风格、真实人体、复杂的构图和空间三维立体错觉的追求,同时也为了证明艺术是建立在理论知识基础上的知识学科,艺术家开始越来越多的在艺术创作中研究和应用解剖学、光学、透视法、比例等理论知识。在这种情况下,依照图谱或范本直接在作品表面制作显然已无法适应日益复杂的制作过程。

另一方面,底图还因为与“迪塞涅奥”理论的结合而获得理论上的重要性。瓦萨里、伯尔吉尼及阿美尼尼等16世纪艺术理论家都把底图,尤其是“完成底图(finished cartoon)”看作“迪塞涅奥”的最终体现。瓦萨里指出:“底图是画家们在经历了所有的辛勤劳作之后的结果,包括制作写生裸体和衣纹,在制作底图时他们遵循着与绘制小素描时一样的透视法原则,只是按比例将它们加以扩大。”阿美尼尼也认为:“底图是构图艺术所能表现的一切事物最终和最完美的体现。”底图与“迪塞涅奥”理论的结合使其获得了前所未有的重要性和理论意义。莱奥纳多的《圣安妮》底图以及他和米开朗基罗分别为佛罗伦萨执政官大厅制作的壁画《卡那西之战》和《安吉利之战》的底图在该城的展览,是底图发展历史上的一个重要转折点。它表明底图已不再仅仅是实际工作所需的素描,底图本身开始被看作具有特定价值,能展示艺术家独创性和工作进程的示范性艺术品。由于底图的艺术价值,收集和保存底图显得日益重要,这就促使“替代底图(institute cartoon)”的出现。替代底图通常是“完成底图(finished cartoon)”的简要轮廓,由于完成底图日益受到重视,所以替代底图主要是为了实际工作需要而制作的。

不仅如此,新的艺术观念和理论还促成了底图制作技术由印花粉印制(spolvero)^⑤到铁笔刻绘(calco)^⑥的演变。底图制作主要采用印花粉印制,采用印花粉印制底图有助于艺术家对细节、复杂的人物群像的精确表现和对透视法的研究和表现[12](p.222)。但这种技术速度慢,费时费力,在艺术家们

看来,它使艺术创作显得太匠气而不利于三门艺术与手工艺的分离。16世纪早期,印花粉印制技术逐渐被铁笔刻绘技术所取代。这一技术上的变化一方面是由于大型湿壁画和木板画市场需求的迅速增加,顾主需要艺术家快速完成作品,另一方面,铁笔刻绘取代印花粉印刷在很大程度上也是“facile”理论影响的结果。“facile”最初是卡斯提利奥内在《廷臣论》中对理想廷臣的要求,他认为“廷臣”要有优雅迷人的风度,并能够轻松自如地掌握并展示多方面的才能。“facile”逐渐成为精英阶层必须具备的风范。对艺术家来说,要成为知识精英阶层的一员,其艺术创作也必须显得轻松自如,毫不费力。瓦萨里认为绘画必须快速完成,要一挥而就、轻松自如,否则就会显得费力和生硬。与辛劳、费力的印花粉印制相比,采用铁笔可使艺术家以关键性的寥寥几笔就能刻绘出作品的轮廓,它提高了创作速度,使艺术家的创作行为更自由、随性、轻松自如。不仅如此,这种技术还可以使艺术家无须事先绘制素描,直接用铁笔刻绘出底图,艺术家的这种行为就像即兴创作一样。事实上,是否能采用铁笔刻绘迅速创作甚至成为品评艺术家的尺度[12](p. 356)。瓦萨里提到,艺术家巴尔达萨雷·佩鲁奇和巴蒂斯塔·佛朗科在工作时就直接用铁笔刻绘底图。威尼斯学者卡罗·里多尔菲在其《丁托雷托传》中也提到,当艺术家萨尔维亚蒂、祖卡罗、维罗内塞都在费力地制作详细的示范素描时,丁托雷托以惊人的速度直接创作的绘画却赢得了评委的支持[12](p. 357)。可以说,底图是15、16世纪为满足艺术家对科学知识的探索和应用而出现的,它体现了艺术生产实用性、商业性因素减弱和为“艺术而艺术”的近代意识。不仅如此,底图制作技术由印花粉印制到铁笔刻绘的转变也体现了艺术创作知性色彩的增强,因为用印花粉印制底图不需要太高的技能和判断力,而铁笔刻绘速度快,需要精湛技艺、敏锐的判断力和自信,而这并非一般手艺人所能承担。

三

作坊的另一个重要变化出现在对学徒的培养和教育方面。在整个文艺复兴时期,作坊一直是培养未来艺术家的重要机构。在文艺复兴早期,与其他手工作坊一样,未来艺术家的培养也遵循学徒制模

式,对未来艺术家的训练是在艺术品生产过程中进行的。在学徒制模式下,艺术家往往十几岁时就进入作坊。虽然许多行会对学徒的最低年龄作了限定,如15世纪佛罗伦萨“医生和药剂师”行会规定学徒的年龄不得低于14岁[2](p. 71),但由于作坊欢迎廉价童工,所以大多数艺术家很早就进入作坊,如安德烈亚·德尔·桑托7岁进入作坊学艺,保罗·乌切利11岁就成为洛伦佐·吉贝尔蒂的学徒,米开朗基罗跟随多梅尼科·吉兰达约学艺时只有13岁[13](p. 246)。学徒薪金很低或根本没有,他们通常住在师傅家,替师傅跑腿办事,甚至还要承担师傅的家务。前面提到,由于文艺复兴早期的顾主和作坊注重艺术品原材料的质量,而不是题材、风格、偶像、布局等,所以学徒制的目标也主要是培养技术熟练的工人。学徒几乎纯以技能训练为主,在学徒生涯中,他必须掌握各种技能,如木板画、湿壁画、木工、石雕、石膏制作,甚至设计演出布景、假面舞会面具、服装或窗帘等布料的刺绣图案等。学徒可能需要很长时间。文艺复兴早期,佛罗伦萨画家切尼诺·切尼尼在其《艺人手册》中就规定,学徒要经过漫长的12年艰苦学习才能获准独立从业,“首先作为学童学习一年,在小木板上练习素描;接着到作坊工作,在某位师傅的指导下学习如何从事与绘画有关的各种工作和如何上色,学会煮制上光的涂料、研磨壁画的底料,获得制作石膏底料的实际经验,采用刮、削等方法制作它们的模型,镀金和压印图案,为期6年整。接着再用6年时间获取从事绘画的实际经验,用腐蚀剂进行润饰,制作金丝布料,从事壁画创作”[9](pp. 64—65)。

临摹或素描是学徒学习的重要手段。15世纪初,帕多瓦人文主义者加斯帕利亚诺·巴尔齐扎在写给友人的信中曾提到:“在(学徒)了解绘画理论之前,他们(师傅)总是先给他们一些杰出的人像和绘画作品,作为这门行业的范本,他们(学徒)往往能通过素描取得一定进步。”[9](p. 163)文艺复兴早期,学徒的素描活动主要是严格临摹范本的过程。范本大多是中世纪或文艺复兴时期艺术家的素描或作品,因为其中往往有许多程式化的人像和布局。学徒要亦步亦趋地临摹这些图样,达到相当熟练、运用自如的程度,即使不比照现成图样也能作画。这种能力对学徒来说极为重要,因为按照中世纪惯例,即便是表现现实生活中的真实人物,如某个主教或君主,一

般是先画出程式化的人像,再加上特定的职务标志或者在下面写上名字以显示其身份[14](196页)。在表现某些自然细节时,如动物、鸟儿、花草植物等,学徒一般也不去观察自然,而是临摹中世纪作坊流传下来的“图谱”(pattern book)。这些“图谱”主要是丝织和刺绣的图案汇集,内容包括各种动植物,学徒要反复临摹这些图谱,以便将其转绘到绘画中[3](pp. 64—65)。严格临摹图谱一方面保证了精湛技艺的传承,同时也为了使作坊的作品具有统一的风格。风格的一致性文艺复兴早期作坊最注重的因素之一,它强调严格临摹范本或师傅的作品,而不是发挥个人独创性。切尼尼就强调学徒要严格服从师傅的权威,立志从事艺术者首先必须学会“热情、尊敬、顺从和持之以恒”,“要尽早地把自己置于老师的指导之下,尽晚地离开老师”[15](p. 3)。

总的来说,文艺复兴早期的艺术作坊与其他普通手工作坊一样,学徒训练的宗旨是培养符合行会要求的技艺精湛的手艺人。学徒的素描活动是一种严格临摹范本的过程。通过素描或临摹,作坊的技术成就得以传承,风格的一致性得到保证。托马斯·阿那贝尔指出:“就生产技能、手工艺和艺术风格而言,文艺复兴时期的作坊成为优秀人才的中心……作坊成为保存、发展艺术风格,及实现艺术创新的中心。”[2](p. 3)

但从15世纪中期开始,随着艺术实践与解剖、比例、光学等科学知识的日益结合,也由于艺术家提高自身社会地位的强烈意识和愿望,以培养熟练工人为目标的传统学徒制模式日益不合需要。许多艺术家开始在自己的作坊内增设有关数学、光学、解剖学等理论知识的教育内容。如15世纪晚期帕多瓦最负盛名的斯夸尔乔内的作坊为学徒开设的学习课程:“后者(斯夸尔乔内)将教导前者(画家古宗)的儿子(弗朗切斯科),即按照我的方法所绘制的平面图的基本原则,教他如何将人物安放在平面图的不同位置,及如何安放椅子、长凳或一座房子,使他理解这些东西,还要教他理解头部透视法和裸体的构造和比例,测量前部及后部,并将眼睛、鼻子、耳朵和嘴巴分别放置到头部经准确测量后的恰当位置。我将穷尽我所学的知识 and 掌握的基本原则,并按照弗朗切斯科的学习能力,将所有这些逐一传授给他。我会让他用白铅在纸上临摹许多模型,并尽我所能纠正他临摹中出现的错误。”[2](pp. 33—34)莱奥纳多

·达·芬奇也建议:“青年首先应当学习透视法,然后是事物的比例。接着,他应当师从一位好老师,熟悉优美的肢体……。”[16](p. 59)从斯夸尔乔内和莱奥纳多设计的课程可以发现,在他们的作坊中,学徒训练的目标和重点逐渐从传统的技艺传承转变为对几何、透视法、解剖学、人体等科学知识的研究,即从纯粹技术性的工作转向知识性学习活动,作坊日益成为知识教育的中心。

作坊对理论知识的注重主要表现在三个方面。

一是使学徒通过临摹和研究古代雕塑及其复制品、铸模等,掌握古代艺术的规则、比例。许多艺术家的作坊中都存放着古代大理石或青铜雕像、仿古的石膏铸模、师傅或其他艺术家所绘的古代建筑和雕塑的素描等,供学徒临摹。如前面提到,吉贝尔蒂的作坊就有许多古代艺术品,包括一件古希腊时代的大理石花瓶,一件仿真青铜腿,许多躯干、花瓶和雕塑残片,还有一件据说是古希腊雕塑家波利克里图斯的浮雕。斯夸尔乔内的作坊也陈列有许多古代雕塑的铸模和残片,供学徒临摹。另外,曼泰涅亚和朱利奥·罗马诺在曼图亚府邸及列奥内·列奥尼在米兰的府邸都在庭院中陈列了大量古代雕塑,供学徒或其他艺术家研究和临摹[16](p. 81)。在此过程中,学徒可逐步掌握古典文化和艺术知识,并发现和理解古代表现人体、表情和运动的方法。

其次,临摹和素描依旧是学徒学习的重要手段,但首先临摹的对象已不限于图谱和范本。艺术家开始让学徒借助两维或三维模特画人体素描,以掌握有关人体的各方面知识,并学习数学、几何学、透视法、光学等科学知识。从15世纪晚期起,泥模、石膏模型、蜡模等三维人体模型被越来越多的运用到作坊教育,以增进学徒对解剖学的了解和解决如何逼真地表现人体等问题。15世纪中期以后,随着自然主义风格的发展,艺术家还日益强调写生的重要性,随身带着速写本,将观察到的运动、姿势、头部画下来,或按照一个裸体或穿衣的真人模特画人体素描[16](p. 47)。以真人作模特,有助于提高学徒表现人体轮廓的速度和准确性,并进一步理解人体的运动。不仅如此,临摹和素描还逐渐成为学习和研究理论知识,解决艺术难题的手段。如15世纪中期,威尼斯画家雅科波·贝利尼作坊的两本素描书中就有许多是贝利尼为解决透视法难题或临摹古代建筑或雕塑而绘制[3](p. 65)。莱奥纳多为完成米兰的

斯福查家族委托的艺术工程而绘制的速写，也是为解决艺术难题而作。他还强调艺术家应当随身携带一本速写本，以便将随时观察到的运动、姿势、头部等自然细节画下来。这些素描可被称之为“示范”（demonstration），它们纯粹是“为艺术而艺术”的产物，通常没有特定的题材，而是艺术家为展示某个艺术问题的解决、表现技艺和创意而作[16]（p. 248）。如布鲁内莱斯基在圣乔万尼广场的素描就是最早的“示范”之一，这幅素描主要展示了透视法的原理和视觉效果。这类“示范”是学徒了解和学习透视法、解剖学、光学等艺术知识和难题的最好教材。

到16世纪，更有些艺术作坊因注重理论知识的教育而开始被称为“学院”（academy）。其中最著名的是佛罗伦萨雕塑家巴乔·班迪内利先在罗马（1530年左右）、后在佛罗伦萨（1540年左右）开设的作坊。1531年，阿格斯蒂诺·威尼齐亚诺作了一件刻有“巴乔·班迪内利在罗马的学院，位于观景楼，1531年”字样的版画，表现的就是巴乔·班迪内利在罗马的作坊。该画描绘了在作坊的一个角落，7个艺术家正围坐在一个长桌旁专心于自己的工作：右侧的一位艺术家正在画素描，他旁边的有个较年轻的艺术家正仔细研究一件女性裸体小雕像，在他身后，一个学徒正翘首观看；桌子左边有4个年轻人，其中两个正临摹桌上的一件裸体男子小雕像。可以发现，这幅画着重表现了素描在艺术学习中的重要性，和作坊对古典艺术知识的研究。1550年左右，艺术家恩涅亚·维科做了一幅与此类似的版画，表现班迪内利在佛罗伦萨的作坊。该画更全面地向我们展示了班迪内利作坊的学习活动：画面右边的长桌旁有两个学童和一个男子正在纸上作素描；画面左边的三个男童正用铁笔在蜡板上画素描，还有

一个在观摩；在他们身后的壁架上杂乱地摆放着许多书籍、躯干、小雕像、一匹马的头部和一个罗马皇帝的半身像；前景散放着一些人体骨架[17]（pp. 39—40）。可以发现，在两幅版画中，素描获得了前所未有的重视。艺术家可借助素描提高绘图技艺，也能以此研究和学习重要的艺术理论知识。另外，书籍、躯干、古代小雕塑、人体骨架等的出现，则反映了巴乔·班迪内利的作坊对古典艺术、人体解剖及其他理论知识的重视。可以说，作为培养未来艺术家的教育机构，班迪内利的作坊更接近近代的艺术学院，而迥然不同于文艺复兴早期以培养熟练工人为目标的传统作坊。

综上所述，15世纪中期以前，艺术作坊与其他普通手工作坊一样，主要是艺术家组织艺术品生产和销售活动的经济组织，作坊内的一切活动都是为了最大限度的获取利润，艺术家们受制于行会，艺术品通常是作坊师傅和学徒、帮工、助手们运用代代相传的工具和技术传统分工合作的结果，艺术家的职业教育和训练也是在观察和参与作坊繁重、艰辛的生产活动中逐渐获得的。从15世纪中期开始，由于当时艺术理论的影响和艺术家自身职业意识的觉醒，艺术家开始严格作坊内的脑体分工，并开始强调独立制作和艺术品的独创性，艺术品的生产不再是传统工艺的简单重复，学徒的职业教育也日益注重理论知识和其他相关学科知识的学习，许多艺术家作坊成为传统作坊技能教育和近代学院教育之间的重要桥梁。作坊作为文艺复兴时期意大利艺术家从事职业活动的中心，其内部的变化体现并促进了艺术家阶层与手工艺人的分离和作为社会精英的新职业角色的确立。

注释：

- ①在英语中一般译为“设计”或“构图”，但该词在当时有比“设计”更复杂的内涵。它有形而下和形而上两层意义，前者类似现代的设计或素描，而后者则是一个哲学概念，指存在于艺术家头脑中的一种先天的构思或创意以及借助敏锐的判断力和精湛的技艺将其表现出来的过程。参见拙作《肖像的深意——社会史视角下的意大利文艺复兴艺术家自我肖像》，《西南民族大学学报》2005年待刊。
- ②在这方面，或许只有米开朗基罗是个例外。在雕塑工作中，他不仅亲自完成全部雕刻工作，甚至石料的选择和开采他也亲自去做。在绘制罗马西斯廷礼拜堂的拱顶壁画时，他把所有助手和学徒都关在门外，一个人完成了所有的绘画。
- ③该技术最初用于图谱复制，后用于制作底图。其过程一般是先在纸上绘作品每部分的素描，然后在每幅素描的四周用针或铁笔扎上小孔，再在下面垫上另一张纸，用一个包着印花粉的布包在上面拍打，印花粉从小孔漏到纸上，按照这种方法将每幅素描印到纸上形成底图。

④16世纪,印花粉印制技术逐渐被铁笔刻绘取代。采用铁笔刻绘时,一般先将一张纸(或垫在下面的另一张纸)的背面用炭笔、黑粉笔涂黑,然后艺术家依照纸上的素描或直接在空白纸张上以尖头铁笔进行底图刻绘。该技术速度快,但对艺术家的技艺和判断力有更高要求。

参考文献:

- [1]Martin Wackernagel. *The World of the Florentine Renaissance Artist*. trans. by Alison Luchs. Princeton University Press, 1981.
- [2]Benedetto Dei, Cronica, 1427. 转引自:Anabel Thomas. *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge University Press.
- [3]Evelyn Welch. *Art and Society in Italy: 1350—1500*. Oxford University Press, 1997.
- [4]Melissa Meriam Bullard. "Heroes and Their Workshops: Medici Patronage and the Problem of Shared Agency", in Paula Findlen (ed.). *The Italian Renaissance: the Essential Readings*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- [5]艾玛·阿·里斯特·莱奥纳多·达·芬奇笔记[M]. 郑福洁译. 北京:三联书店,1998.
- [6]乔尔乔·瓦萨里. 意大利艺苑名人传·巨人的时代(上)[M]. 刘耀春,毕玉等译. 武汉:湖北美术出版社,2003.
- [7]乔尔乔·瓦萨里. 意大利艺苑名人传·巨人的时代(下)[M]. 徐波,刘耀春等译. 武汉:湖北美术出版社,2003.
- [8]乔尔乔·瓦萨里. 意大利艺苑名人传·辉煌的复兴[M]. 徐波,刘君等译. 武汉:湖北美术出版社,2003.
- [9]Creighton E. Gilbert. *Italian Art, 1400—1500: Sources and Documents*. Northwestern University Press, 1997.
- [10]Peter Burke. *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy, 1420—1540*. Polity Press, 1986.
- [11]Baldesar Castiglione. *The Book of the Courtier*. trans. by Charles S. Singleton. Anchor Books, 1959.
- [12]Carmen C. Bambach. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300—1600*. Cambridge University Press, 1999.
- [13]Lauro Martines. *Power and Imagination*. Johns Hopkins University Press, 1978.
- [14]E. H. 贡布里希. 艺术的故事[M]. 范景中译. 北京:三联书店,1999.
- [15]Cennino Cennini. *The Craftsman's Handbook*. trans. by D. V. Thompson. New Haven: Yale University Press, 1933.
- [16]Francis Ames-Lewis. *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. Yale University Press, 2000.
- [17]Nikolaus Pevsner. *Academies of Art: Past and Present*. Cambridge University Press, 1940.

Store, Studio and School: Italian Art Workshop During Renaissance

LIU Jun

(History and Culture Institute, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610064, China)

Abstract: Italian art workshops during the renaissance have multiple functions and roles of commercial stores for the artists to arrange artist works production and sale, studios for the artists to undertake artist creation and educational institutions for the artists to teach coming artists. The functions undergo changes along with the emergence and spread of new artist ideas and the wakening of artists' self—consciousness, where not only production and creation combine with theoretical knowledge, but education breaks through the traditional apprentice model and shows features of modern institute education, and which are connected with the change of the artists' social status and the building of the new image.

Key words: renaissance; Italia; artist; workshop

[责任编辑:凌兴珍]