

萊奧納多·達·芬奇傳略

A·古貝爾著



上海人民美術出版社

造型藝術理論譯叢

萊奧納多·達·芬奇傳略

A·古貝爾 著

倪煥之 譯
陳蕙珍 校

上海人民美術出版社

本書譯自蘇聯原本

Леонадо да Винчи

原 著 者

А. Губер

原著出版者

Издательство

«Советский художник»

萊奧納多·達·芬奇是文藝復興時代的最卓越的代表人物之一。這時代，恩格斯說，正值「皇權，依靠着市民資產階級，擊破了封建貴族的權力，主要在民族的基礎上，奠定強大的君主政體……拜占庭失陷後救下的稿冊，羅馬廢墟中出土的古代雕刻，一個新世界——希臘的古物，呈現在驚愕的「西方」眼前；對着這些絢爛的形象，中世紀的幽靈消形匿跡；在意大利出現了藝術的空前未見的燦爛，有若古典的古代之映照……地球，真正說來，祇有在這時候才被發現，以後世界市場及從手工業轉變到製造業——這又是現代大工業的出發點——也在這時定下基礎。教會的精神專制被推翻……這是人類有史以來所經歷的最偉大的進步性的變革……」。

成爲這變革的基礎的，是生產力的發展。在中世諸城市的手工業生產，已爲具有製造工場樣式的資本主義生產方式的雛型所代替。發生了資本，出現了富裕的商人、企業家和銀行家——資產階級，同時也出現了爲生產所必須的大批工人隊伍，恩格斯稱之爲現代無產階級的先驅。

封建特權阻礙了現代生產方式的更進一步發展。因此，成了新生產方式中心的諸城市，開始和封建特權進行鬥爭。這過程，對整個西歐來說是共同的，但在意大利開始最早，並在這兒得到了最徹底的政治表現。在意大利諸城市，早於西歐其他各國，推翻了鄰近諸封建領主的政權，建立了自己內部的自治，組成了各種自由的[公社]——當時是這麼稱呼的。

城市把農民從農奴狀態中解放出來（在十三世紀末已有先進的公社），破毀了封建領主的城堡，剝奪了貴族的一切政治權利。在佛羅稜薩，甚至對貴族採取了懲罰的方式。諸城市，在和貴族特權鬥爭中，能夠得到那樣的成功，完全是一切市民階級聯合起來的結果，雖然這聯合是暫時的。這種初生的新的和垂死的舊的鬥爭，在十四世紀的偉大的佛羅稜薩詩人和作家：但丁（一二六五——一三二一）、彼特拉克（一三〇四——一三七四）和薄伽邱（一三一三——一三七五）的作品中已有了反映。無怪乎恩格斯稱但丁爲中世紀的最後一個詩人、新的資本主義時代的第一個詩人。

但是市民資產階級永久是不統一的。他們中間，從商人、銀行家和早期手工工場型的企業主分化出上層份子。這些爲佛羅稜薩人稱爲[肥人]的上層份子，掌握了[公社]的國家機器，並根據

自己的利益指導它的生活。處在依賴富人地位的手工業者，被稱為「瘦人」，同時還有無數的、沒有權利的僱農、短工和小工。他們屢次掀起暴動，力圖改善自己的境況。其中最大的一次，是一三七八年在佛羅稜薩所發生的「僱工」（被僱傭的工人）暴動。雖然這次暴動，像其他暴動一樣，被鎮壓下去了，但被這次「從下而上」的攻擊所嚇倒的所有支配階層，却在已被打倒而未消滅的貴族中，尋求同盟者。這就產生了新的同盟——城市的上層份子和封建領主，來反對被剝削的下層羣衆。同時在政治學說、文學、藝術和生活中，因為這一個同盟的結果，開始滲入了貴族文化的成份。

封建制度為自己製造了它所特有的思想體系。這就是在西歐諸國所採納的天主教型的宗教思想。神學被認為最高的「科學」，哲學降為「神學的奴婢」的角色，其他科學，主要也為教會服務。例如，研究天文學，好像這僅僅為了計算耶穌復活節和其他基督節日的日期的到來的需要。這封建思想在數世紀的期間內，使各方面的文化生活：藝術、戲劇、文學、音樂、科學，服從於自己的統治。

正在發生着的資本主義關係，改變並消滅了為封建制度社會所造成的思想意識。約·維·斯大林說：「封建制度的基礎，有它自己的上層建築，自己的政治、法律等等的觀點，以及適合於這些觀點的制度；資本主義的基礎有它自己的上層建築；社會主義的基礎也有它自己的上層建築。」又更進一步說：「上層建築是由基礎產生的，但這並不是說，上層建築只是反映基礎，只是消極的、中立的，對自己基礎的命運、對階級的命運、對制度的性

質漠不關心。相反的，上層建築一出現後，就要成為極偉大的積極力量，積極地促使自己的基礎形成起來、鞏固起來，採取一切辦法幫助新制度來根除和消滅舊基礎和舊階級。]

在和垂死的封建制度作思想鬥爭中，主要的角色是[人文主義者]，被這樣稱呼的語文學家，他們復興了西塞羅和古代羅馬其他作家的[古典]拉丁語，並用它來對抗中世煩瑣的陳腐的拉丁語。他們用古風的教養和它的[人文知識]來對抗基督教的神學。他們用人的個人功績和不管人的出身而達到的成就的價值，來對抗基於民族的貴族特權的封建觀點。這就是人文主義者在當時的進步意義。但他們的一切活動帶有不徹底的性格：只有其中少數人提高到無神論的原則；不懂他們的語言的一堵牆把所有人文主義者和人民隔離開來。因此，人文主義的思潮對人民是難以理解的。人文主義的理想和任務主要是為資產階級而不是為人民，所以未能賦予他們以與人民聯繫的那種力量。

文藝復興時代的最具特徵的性格之一，在於藝術佔其他思想鬥爭形式中的第一位，這在當時，按照恩格斯的話，出現了[空前未見的燦爛]。藝術家們用雕刻和繪畫，建設了、裝飾了市政廳和其他公共建築，以及城市會議大廈，其豪華壯麗曾為市民階級的財富、勢力和金融力量的標誌。在佛羅倫薩，富裕的行會為建築、修理和裝飾主要城市聖地而設置了特別[管理局]。在多數的場合，[管理局]的預定工程是舉行招標的，並委任了未曾參加競標的著名藝術家們為評判委員會的委員。這種會議也解決了對整個城市重要的藝術生活問題。這樣，藝術家們，其本身就是來自人民的人，其全部事業曾和人民保持緊密的聯繫。

文藝復興時代藝術家的事業的多方面和多樣性，很顯然是他們的苦練的結果。孩子在十三、四歲的時候，就被他的父母送到師匠那裏去學習，他從最初的日子起就開始熟識自己的手藝。到十八歲藝徒生活結束並成為出師的弟子。他可以留在老師處，也可以離開老師，轉到其他的大師處去，如果能從他那裏得到較多的報酬的話。再做若干年弟子之後，辦理一下加入行會的手續，他能夠成為有平等權利的師匠，然後他才能夠開辦自己的工作室並用自己的名義接受定貨而加入行會，同時使這藝術家成為有平等權利的市民。

藝術家的那種苦練的結果，是各種各樣的：把代代積累的經驗和各種不同的生產方法和祕訣從師匠傳授給學徒；在[藝術]和[手藝]之間沒有界限；在藝術和技術之間也沒有顯著的界限，專門的技術教育是不存在的，而城堡、宮殿、教堂的建築人，以及改良土壤工程等等，同樣都是藝術家做的。因此認為，一切藝術的基礎在於繪畫。畫家、雕刻家、建築家和首飾細工的最初訓練幾乎是同樣的，這樣就有可能輕易地從一種業務轉到另一種業務。例如，十三與十四世紀之交的畫家喬托（一二六六——一三三六），同時也是雕刻家和建築家。十五世紀初葉，當時最偉大的建築家腓利波·勃魯涅萊斯基，同時也是雕刻家，他把數學的遠近法的初步思想介紹到繪畫中來。在十五與十六世紀之交，米開朗基羅（一四七五——一五六四），首先認為自己是雕刻家，同時也是畫家和建築家。可是，萊奧納多·達·芬奇以自己的多方面性超過了他們所有的人，他是畫家、雕刻家、建築家，而同時也是工程師、科學研究者——解剖學家和物理學家、植物學家

和氣象學家、地理學家和天文學家、機械學家和數學家。

造型藝術在文藝復興時代能夠起着進步作用，而在某些場合甚至能起主導作用，因為藝術家接近人民，正由於這樣，在否定各種舊的觀點和表述自己各種新的課題上，要比人文主義者和其他文化領域的活動家更來得徹底。

從十五世紀二十年代起，在進步的藝術中已開始有克服中世的徵象和跡象，並確定了接近現實為藝術作品的優點。為真實表現人的軀體，藝術家開始研究人體構造；因為他們不懂拉丁文，而中世的煩瑣的學術論文又為他們難於理解，所以他們唯一能做到的，唯一正確的道路，是經驗的道路，用屍體的解剖直接研究人體的構造。他們就以此在科學的解剖學史上打開了新的一頁，這種解剖學，在整個中世紀期間，曾以從亞理斯多德所留傳下來的輾轉傳述的知識來從事研究的。

人的真實的描繪，應該放在現實世界中。因此，畫家研究了關於以嚴格的數學為基礎的繪畫上的透視學說。最初形成這些構思的是建築家腓利波·勃魯涅萊斯基，不久以後（一四三六年）萊翁·巴蒂斯泰·亞爾培蒂（一四〇四——一四七二）把它們用文字加以闡述。亞爾培蒂是畫家而具有人文主義教養的人。透視問題的研究，迅速地得出那樣的結果，就是在透視上有錯誤成為不可饒恕的了。

這樣，生活所要求於藝術家的，是要他們成為解剖學家和數學家。沒有這些科學，不可能解決現實主義藝術的課題。藝術家並不和宗教主題斷絕關係，而在傳統的聖經和福音題材中，導入全新的內容，從它們中排除神祕和「來世」的一切象徵的和寓意的

暗示，並使它們充滿當時富於人生樂趣的完全入世的世界觀。這樣，出身於人民並和人民緊密聯繫的藝術家顯出自己是爲新文化、爲新世界觀而鬥爭的先鋒。而列在這進步行列的第一列的，是萊奧納多·達·芬奇的名字。

他於一四五二年四月十五日生於佛羅稜薩附近的芬奇鎮，是出身該鎮的一個年輕公證人比埃羅和當地農婦喀德琳娜的私生子。直到十四歲，萊奧納多住在故鄉的父家，在那兒他是唯一的孩子。大約在一四六六年，父親把萊奧納多送到佛羅稜薩的安德烈·弗羅基俄（一四三五——一四八八）那兒去學習，並且自己也於一四六八年移居到那兒。弗羅基俄的繪畫和雕刻工作室，是當時最先進的工作室之一。這兒，萊奧納多能夠較任何地方獲得了更多的益處。在一四七二年，萊奧納多的名字已被記入佛羅稜薩畫家行會的[紅簿子]上，雖然他在弗羅基俄那兒繼續工作到一四七六年底或一四七七年初。一四八〇年，他已有自己的工作室，但過了二年他離開故鄉移居到米蘭。

到一四八二年以前，這一時期，通常稱爲萊奧納多創作的[早期]。這時期，大家不很清楚。就我們所知道的關於萊奧納多，根本沒有證明他的才能發展的緩慢或遲緩。雖然如此，但這幾年的藝術成果，也很少爲我們所知道。我們不知道什麼關於萊奧納多的雕刻作品，雖然他的老師弗羅基俄與其說是畫家，不如說是大雕刻家，而萊奧納多本人稍後一點兒寫道，他「致力於雕刻，並不少於繪畫」。萊奧納多某些繪畫作品，不曾留傳到我們時代，而我們祇有根據同時代人所敘述的和寫下的而知道它們。例如，以其寫實手法而使同時代人感到驚訝的，由各種昆蟲、蜥

蜴、蝙蝠寫生而描成百怪圖的楮，就是如此。其次如曾經構思而未被完成的有[耶穌降生]、[聖·塞巴斯提安]。第三，不是萊奧納多本人完成的，如[博士來拜]和[聖·哲羅姆]。第四，是被認為屬於萊奧納多而沒有充分根據的，如在薩佛那的卡羅·諾亞所蒐集的[聖母與貓]，或在慕尼黑的古繪畫館的[聖母與花瓶]。還有令人懷疑的兩幅[受胎告知]：一幅在巴黎魯佛爾博物館，另一幅在佛羅稜薩烏菲齊博物館。這樣，傳到我們時代的萊奧納多作品的可信範圍，顯得非常小。

約在一四七六年完成的萊奧納多的最早的繪畫作品，被認為是在弗羅基俄的[基督受洗]（佛羅稜薩，烏菲齊）一畫中的左邊天使的人形。姿態的自然和活潑，臉部造型的柔和，彷彿為陽光所射透的、蓬鬆地垂下的捲髮的精妙的描繪，衣褶的妥貼的安排，明晰地勾出在明亮的低垂的背景前面的樹葉繁茂的一株不大的灌木，——這一切把天使的形象和用稍稍枯燥的他的老師的手法所完成的別的形象，鮮明地區別開來。萊奧納多所描的天使，證明着對自然的深刻研究，對人體的美的新的理想的探究和獨特的技巧，這種獨特的技巧，據說甚至引起了弗羅基俄的嫉妬，而成為他與弟子之間感情冷淡的原因。那天使形象的明暗的柔和與光線的統一，和他背景所用的風景，使人們能夠作出假定，就是這背景也是萊奧納多描的。

在一四七八年，萊奧納多在扎記簿上記下了，他開始畫二個聖母。其中之一，現在大家知道，就是被稱為[貝諾亞聖母]（列寧格勒，埃米泰治博物館）的。這兒，萊奧納多幾乎完全使傳統的宗教形象具有[人性]。聖母，就是年輕的、微笑着的母親，幸

福地把自己嬰孩抱在膝上，用花朵來逗他玩。嬰孩的肥胖的軀體，被用那麼完全的解剖學知識和那麼銳利的比例的感覺給表達出來，過去的畫家們總是用大人的比例來畫小孩的，在這點上，文藝復興時代的巨匠們，顯出遠遠勝過了中世聖像畫的各種類型。萊奧納多描出微微側身而坐的聖母的那種綽然餘力，和用兩個形象構成畫面而同時使它們生動活潑令人保持充分印象的技巧，這在當時也是新的現象。萊奧納多的這個成就，給帶來了兩個形象的三角形構圖。這種構圖的方法，以後在文藝復興時代其他巨匠之間獲得了最廣泛的流行。而最後，萊奧納多只把一小塊明朗的天空通過窗子給顯出來，以便不致轉移對主體——對人物的注意，且不致破壞印象的完整。

萊奧納多對這作品保存了一些草圖，它們就顯示了他的創作方法：就是長期研究自然的途徑和正確處理構圖的探索。在草圖中，他研究着嬰孩的各種姿態，從各個視點描繪聖母，好像繞着她的四週尋找着他所必須的輪廓。他所構思過的其他油畫——[聖母聖子和貓]——顯然未曾完成，而僅保存了一些草圖（在巴黎魯佛爾博物館，在倫敦大英博物館和在培恩的波那博物館）。從薩佛那的卡爾·諾亞蒐集的畫中，完全不能相信有[着手]這幅聖母的企圖，因為，這作品，就技巧和特點來說，非常遜色，而且因為在這幅聖母中，既沒有為萊奧納多所特具的人體美的新理想的探索，也沒有他所有作品中所具有的明暗的特徵。

萊奧納多註明日期的素描中最早一幅作品，具有他的題記：[一四七三年八月五日]（現藏佛羅稜薩，烏菲齊博物館）。他所繪的是遼闊的谿谷，一條河流通往遠處山間，左邊高聳着城堡的

建築，右邊隱約着稀疏的樹林；這兒還有瀑布傾瀉着。整個風景充滿那對空間的理解，這不僅證明着他具有非常的觀察力和成熟的技巧，而且也證明着他的理論的修養。（再注意一下，在弗羅基俄的[基督受洗]中，出於萊奧納多之手所繪的天使上，也展開着一條河流通往遠處山間的風景。）

一四八一年，萊奧納多受佛羅稜薩聖多納多·阿·司柯伯多寺院的委託，作巨大祭壇畫[博士來拜]。在佛羅稜薩烏菲齊博物館的預備草圖顯出，萊奧納多以如何的精密性，擬了這畫的透視結構。在巴黎魯佛爾的許多素描，予人以他所構思的每個登場人物的動作研究的概念：爲了不許有些微錯誤，萊奧納多開始先描裸體的人，然後給他們[穿上]衣服。萊奧納多未曾完成這幅畫，被保存的只是經過修補的東西（藏佛羅稜薩，烏菲齊）。根據它，我們可以判斷，萊奧納多處理主題，決不是因襲的，以致屢次引起了佛羅稜薩派畫家們的注意。膝上抱着裸體的嬰兒而坐着的聖母，被描繪在畫的中央的後景上。沒有傳統的小舍，而禮拜的場面則被展開在華美風景的背景上：靠左遠處有建築物（這一切，連同複雜的透視結構，從最初草圖狀態下被保存下來了），而靠右山地則有跳躍着的裸體的騎士。非常簡單而自然地描繪着的一株有稠密枝葉的樹木，成爲它們之間的界線。一切光的力量集中在聖母的身上，光好像從她那兒把自己的反光散落到禮拜者的身上和臉上。形形色色的典型，他們的姿態和動作，好像預示着萊奧納多在今後自己創作中所走的道路。

這種方法要求有精密的深思熟慮和長期的準備，是很自然的。工作進行得很慢，僧侶抱怨了：時間駛過去了，而他們將由

此受到損失，但萊奧納多不讓步，於是畫就這樣未曾完成。

萊奧納多所遺下的其他未完成的畫，是[聖哲羅姆]（羅馬，梵諦岡畫廊）。顯然，萊奧納多於一四八一——一四八二年曾從事於這幅畫的製作。哲羅姆被描成刮過臉的老頭子，禿頂的頭顱，他的瘦削的身體披着滿是褶皺的斗蓬。這兒，萊奧納多不以[聖者]的形象來吸引觀眾。他的任務完全是另一種的。他力求用洗練的手法表達衰老的軀體的解剖構造，並藉外部的動作之助表達強烈的精神緊張狀態（隱士懺悔地用石頭敲擊自己的胸膛）。

有兩幅[受胎告知]往往被認為是萊奧納多作的，一幅在魯佛爾，另一幅在烏菲齊。要說它們是萊奧納多親手所完成，這是令人懷疑的。更正確些說，有人利用了萊奧納多的素描草圖，並儘量採用了能夠理解的部分，也就是說，並不是全部。相反的，似乎完全可能，年輕的萊奧納多曾繪製了美麗的婦人肖像，此畫現藏維也納的利克頓斯泰恩畫廊。這畫還是一幅半身像，就是說，對十五世紀的畫家來說，這是傳統的畫法，在質樸而簡單地繪着的風景的背景之上，描出了睜着大而沉思的眼的年輕婦女的形象。巨匠中任誰想描繪這題材的（特別是勞倫索·第·克萊琪一四五九——一五三七），都未能作出那樣深刻的心理描寫，也未能作出那樣栩栩如生的風景。而從萊奧納多後期作品所沒有的某種鮮明感來看，就很容易解釋，這肖像是他在初期所畫的。

一四八二年，萊奧納多遷移到米蘭。通常認為，他被迫離開佛羅稜薩，是由於做不完加在他身上的工作和接踵而來的委託者。實際上，萊奧納多離去的原因要比這來得更深刻些，即不是爲了個人的，而是爲了社會的原因。

一四七八年爆發了反對勞倫索·美第奇[●]的叛亂。這勞倫索，綽號叫做「豪華者」，是佛羅稜薩事實上的暴君，雖然他用共和政權的外衣掩蓋了他的獨攬的統治。站在叛亂的首列的是貴族出身的巴奇，主要的鼓動者是力圖以隣近諸城市為犧牲而擴張羅馬管轄區的教皇西克斯忒四世。勞倫索本人雖免於難，他的兄弟裘利安諾被打死，但叛亂却被鎮壓下去，因為人民最後站在美第奇方面。次年十二月十九日殺死裘利安諾。美第奇的兇手伯納爾多·第·邦琪諾·勃隆契里被絞殺，而萊奧納多則把在絞台上的殺人犯刻劃在自己的素描（現藏培恩的波那博物館）中，他的衣服是着了色的。可能萊奧納多受了委託描繪那樣的畫。萊奧納多善於用自己的外交的藝術防止從教皇方面來的軍事干涉的危險。從那時起，勞倫索的暴政鞏固起來並具有更露骨的性格，而同時日益喪失了手工業者和其他廣大市民階層的支持。為形成宮廷和宮廷禮儀，在勞倫索週圍聚集了人文主義者、詩人、哲學家和藝術家，他們的任務是要為這宮廷的上層分子服務。在哲學上，愈益顯得熱中於柏拉圖的唯心論的學說，甚至神祕主義。菩提徹利（一四四七——一五一〇）成了這些上層分子的藝術趣味的表達者，他的精緻的藝術愈益離開了擺在藝術家前面的現實主義的任務。甚至弗羅基俄，萊奧納多的老師和朋友，也逃不了這影響。萊奧納多和他們不同路。他繼承了前一代藝術家們所開闢的路線，而且

● 勞倫索·美第奇（Лоренцо Медичи，一四四八——一四九二），他是佛羅稜薩最大的銀行家，也是佛羅稜薩的實際統治者，又是一個詩人、學者和文學藝術保護者，把自己的驕奢淫佚的生活建立在勞動羣衆的剝削上，故有「豪華者」的綽號。——譯者。

對他說來，生活就是探究。對於他，藝術是和科學，和自然現象的研究，不可分離地聯繫着的。他需要空閒時間和對自己工作的保障。在佛羅稜薩他得不到這個。他不得不到別的城市去尋找保護人，因為在那時，別的手段和道路是不存在的。

萊奧納多給米蘭大公洛德維柯·斯福查、綽號叫摩羅[●]的書信的草稿被保存下來了。在這書信中，萊奧納多首先介紹自己是工程師，善於製造[輕便的、易於移動的橋]，熟諳破壞一切城堡的方法和製造各種射擊的武器——各種弩砲，以及臼砲和[有掩蔽的和完全不會被毀損的四輪車]等等。然後在信末，萊奧納多寫道：[而在和平時期，我自信在一切建築上，不問公私的建築工程上，和把水流從一個地方通往另一個地方的工程上，都經得起和任何人比較；我同時也從事雕刻——大理石、青銅和粘土，在繪畫上也一樣能繪製一切，決不比別人差，如果有人願意和我較量一下的話。]無人知道萊奧納多是否寄了這封信，但他於一四八二年搬到米蘭來了。他在這兒居住到一四九九年，這時期充滿了巨大創作並獻身於研究，其範圍和深度是令人驚奇的。

但萊奧納多從未把自己的科學研究和理論思想，賦予完成的形式，而他的筆蹟又非常獨特，所以使我們現在感到巨大困難。在全生涯中，萊奧納多把他在當時所研究的各種思想雜亂無章地記入筆記中，作了圖解、摘錄和數學計算等等。過了一個時候，這種筆記積累得日益增多，迫切需要清理它們，把所有材料加以

● 洛德維柯·斯福查（Лодовико СФорза，一四五——一五〇八），米蘭公國的統治者，因有摩爾人血統，所以綽號叫摩羅——譯者。

整理使成系統。萊奧納多再三着手了這種工作，但未成功，他未曾留下一件完成的著作。萊奧納多死後不久，他的手稿和圖畫就成了投機的對象。零散的稿葉經各方的手而分散了，而現在被保存下來的，則疏散地分藏於巴黎、倫敦、米蘭、溫莎宮、都靈、佛羅稜薩、威尼斯及其他城市的博物館。還在十六世紀，從萊奧納多的手稿已被編纂成了[繪畫論]，十七世紀，被輯成了[論水的運動和測量]。十九世紀初，從法蘭西學院盜竊出來的萊奧納多的帶插圖的稿葉，被叫做利勃里某某的[編纂]成[論鳥類飛行的法則]，該稿最後終於落入俄國出版家薩巴什尼柯夫的手裏。於一八九三年，最後把它用真蹟版出版，而原稿則作為禮物轉到了意大利（這些原稿現存於都靈）。

萊奧納多筆蹟的這些特點和他的手稿遺產的命運，使得人們研究他的見解極為困難。但是整個萊奧納多的世界觀具有那麼的整體性和那麼的內部邏輯，甚至他的手稿遺產在零散的狀態下也不失其面目。萊奧納多任何時候也不改變自己的以唯物主義為基礎的世界觀。

一切知識，萊奧納多說：始於感覺並終於感覺。從那兒他作出了十分徹底的結論。他說：唯有科學，才實際上給予以經驗為基礎的真正的知識，反之，不以經驗為基礎的科學，則是虛偽的科學。[思辨的科學]，特別是神學，就是如此。這兒，反對煩瑣哲學的思想方向，是十分明顯的。萊奧納多自稱為經驗之子，並且不是沒有自尊心地說，他是[沒有文學修養的人]，就是說，是不懂拉丁文的人：他把唯一可靠的以經驗為基礎的知識和書本學問相對抗。但單是經驗還不夠：[任何人的研究不可能稱為真正