



芬奇论绘画

芬 奇 论 绘 画



[意]列奥纳多·达·芬奇著

戴 勉 编译

朱 龙 华 校

人 民 美 术 出 版 社

芬 奇 论 绘 画

〔意〕列 奥 纳 多·达·芬 奇 著

戴 勉 编译

朱 龙 华 校

人 民 美 术 出 版 社 出 版

责任编辑：平 野

装帧设计：刘继明

北 京 双 桥 印 刷 厂 印 刷

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

◆

1980年4月第一版 1988年5月第五次印刷

ISBN7-102-00304-8

J.280 定价：1.50元

目 录

编译者序	(1)
第一篇 绘画与他种艺术之比较	(13)
第二篇 画家守则	(38)
第三篇 透视学	(55)
第四篇 光、影、色	(92)
第五篇 比例与解剖	(134)
第六篇 动态与表情	(159)
第七篇 素描与构图	(177)
第八篇 衣服	(200)
第九篇 树木与草地	(204)
第十篇 风景与自然现象	(216)
注 释	(235)

编 译 者 序

一

1452年4月15日，列奥纳多·达·芬奇在佛罗伦萨和比萨之间，靠近芬奇镇的安基亚诺村诞生。芬奇在山村度过童年，自幼和大自然接触，对自然景物深深喜爱，早年学素描和写生，所作之画栩栩如生，常使邻人惊异。十四岁左右，随父至佛罗伦萨，从画家和雕塑家委罗基奥(1436—1488)学习。当时的画家，和手工生产关系密切，画室就是作坊，叫做画坊。委罗基奥热心于透视学和解剖学的研究，以科学的理论和实验的方法对待绘画艺术，他的画坊，成为劳动、艺术与科学相结合的场所。在这优越的条件下，少年芬奇的才能迅速发展，1472年出师时，画艺已超过老师，而且兴趣不仅限于绘画，对实验科学也有浓厚兴趣。芬奇作为委罗基奥的助手工作到1476年。在学徒期间绘制了《受胎告知》、《德·边溪肖像》等作品。1478—1480年，画了两幅圣母像和若干素描。1481年开始绘制大幅祭坛画《博士来拜》，但没有完成就离开佛罗伦萨到米兰去了。在佛罗伦萨的十几年是芬奇的学习和探索的阶段，我们从他这时期的画作和素描可以看出他的创作道路的发展。特别是从他为《博士来拜》所作的大量草图，可以看出他的创作过程：从生活中选取生动的姿势，用速写记录下

来，再绘制草图，寻求最适于表现主题思想的构图，然后添进细部，整理成为完整的形象。这也是他在《画论》里谆谆教导学生的方法。在这第一佛罗伦萨时期，芬奇的素描和透视学已经纯熟老练，开始注意借动作手势来表现人物的内心活动，如《博士来拜》和《圣哲罗姆》等便是。但在光和影的处理上，还没有他成熟时期的特色。

1482年左右，芬奇在米兰大公洛多维柯·斯福查那里工作。其时米兰与威尼斯之间有战争，芬奇就在洛多维柯宫廷里以军事工程师和画家的双重身份服务。这样就开始了芬奇在艺术和科学上都取得丰硕成果的第一米兰时期（1482—1499）。芬奇在八十年代初绘制了祭坛画《岩间圣母》，又从事力学和飞行的研究。1490年左右，开始深入和系统地研究解剖学和光影学，阅读十三世纪波兰学者维太罗的透视学著作，并写了不少关于透视学、画家守则和人体运动方面的笔记。1495—1498年，为马利亚·戴列，格拉契修道院绘制《最后晚餐》。《最后晚餐》标志着芬奇艺术创作的最高峰，无论在人物的性格刻画，构图严整，都已登峰造极。在此期间，芬奇受他朋友巴乔里的影响，研究了巴乔里的老师比罗·德拉·佛兰切斯卡的《绘画透视学》，还研究了列昂·巴替斯塔·阿尔伯蒂的画论。政局的突变，使芬奇的第一米兰时期告终：1499年原为洛多维柯同盟的法兰西王背约，入侵米兰，洛多维柯成为阶下囚，芬奇于同年逃离米兰。不久，回到阔别二十年的故乡佛罗伦萨。在佛罗伦萨期间绘制了《圣安娜》、《安加里之战》和《莫娜丽莎》等杰作。1506年，应法国驻米兰总督查理·德·安波斯邀请，返回米兰，住到1513年秋。在第二米兰时期中，芬奇主要从事解剖学和植物学等方面的研究。

1513年洛多维柯之子收复米兰之后，芬奇又离开米兰，漂泊于罗马和佛罗伦萨等地。1516年，应法王法兰西斯一世之约，前往法国，在安波斯城风景优美的克鲁城堡度过晚年，同去的有弟子梅尔兹和沙莱。芬奇晚年，从事人体解剖学的著述，很少作画。1519年5月2日，在克鲁城堡逝世，享年六十有七。

芬奇从三十岁左右开始记录自己艺术创作的心得和科学研究成果，准备写成绘画论、力学和解剖学三部著作，可惜未能实现，遗留下了大批笔记，由弟子梅尔兹继承着。但是芬奇的画论笔记在当代已经闻名于世。在芬奇逝世后，画论笔记更以各种手抄本形式流传，表明人们对大艺术家的画论有迫切需要。1550年左右，在梅尔兹参与下，开始了从芬奇手稿编纂画论的工作，但不知什么缘故，编纂工作没有完成，只留得一部初稿，此即后人所指的《画论》。1570年，梅尔兹死后，芬奇的全部手稿遭到变卖、掠夺、失落、毁损等厄运，东零西散，现存者分藏于米兰、都灵、伦敦、温莎宫、巴黎等地的大图书馆和大博物院中，总数有五千余件。而那部《画论》直到1817年由曼齐在乌尔宾诺大公的图书馆里重新发现（故名乌尔宾诺稿本）之后，才初次印行。但是在印行之前，《画论》早就以各种抄本的形式广泛流传，据不完全统计，从十六世纪中叶到十九世纪初的一百五十几年间，由《画论》派生的抄本种类有五十种以上。1651年，杜佛列涅在巴黎刊行的绘画论，就是据这类抄本中的一种编印的。但在乌尔宾诺稿本刊印之后，早先的抄本和印本就失去意义。据学者们统计，乌尔宾诺稿中有三分之二的內容在现存手稿中已不可寻，余下的三分之一，跟手稿对比之后，发现相差很少，证明抄录者十分忠

实于原稿，于是乌尔宾诺稿本就成为保存芬奇大部分画论笔记的重要文献。

芬奇的画论笔记，大部分写在1490—1513年间，正值他艺术和科学生涯最辉煌的时候，也是文艺复兴的现实主义绘画艺术达到极峰的时候，所以，他的画论既是自身创作经验的总结，又是盛期文艺复兴时代绘画艺术经验的总结。

二

文艺复兴以前的意大利，虽然也有画书，但多半是经验的实录，没有理论也没有体系。佛罗伦萨画家钱尼诺在1400年左右写的《艺术手册》便是这类早期画书的一个例子。这书绝大部分叙述画坊的生产技术经验，诸如，烧鸡骨制灰，给羊皮纸打底，鹅毛笔的切制，红、绿、蓝、紫各色胶彩的调制都包罗在内，谈透视和人体比例的内容却寥寥无几，关于绘画的性质，也没有明确的提法，这反映了绘画还没有从手工艺范围脱离成为一门独立的艺术。

到文艺复兴，绘画在人文主义思想和科学方法的双重影响下蓬勃发展，绘画理论也在同时形成。人文主义者复兴了古代希腊的艺术模仿自然的学说。师法自然成为文艺复兴时代艺术大师们的行动纲领。为达到真实反映现实的目的，他们并不满足于依靠感官去认识世界，要求用理性去理解世界，于是，他们以实验方法和数学方法武装起来，去观察自然界和人。艺术和科学结合，是这时代一个突出的特征。画家们热心研究透视，还亲自解剖尸体，观察人体的肌肉和骨骼构造。透视学和解剖学成为该时代艺术的

两大支柱。绘画一有了自己的纲领，有了自己的科学基础，就脱离了它自古以来所属的手工艺范围，升为一门独立的艺术。

1435年，一位一身兼任画家、建筑家、剧作家的全才的人，列昂·巴替斯塔·阿尔伯蒂所写的一本《绘画论》，已不是经验的罗列，而是理论和实践相结合的科学的绘画论了。阿尔伯蒂认为艺术的美就是和自然相符，大自然是艺术创作的源泉，他相信理性的力量，认为数学是认识自然的钥匙，他在画论里写道“我希望画家应当通晓全部自由艺术，但我首先希望他们精通几何学”。他的画论的理论部分就专门叙述绘画的数学基础——透视学。实践部分就讨论构图，光和色等问题。

十五世纪，对透视学最有贡献的，当推佛罗伦萨画家皮也罗·德拉·佛兰切斯卡(1416?—1492)。他在1485年写的《绘画透视学》，把透视学发展到相当完善的地步。

阿尔伯蒂和佛兰切斯卡的绘画理论，是早期文艺复兴艺术创作经验的总结，这时期绘画的最突出的成就是空间的征服，所以，相应地他们的画论比较成熟的只是透视学。

到盛期文艺复兴，绘画在明暗处理、心理刻画、风景描绘等方面有巨大进展。芬奇在这些方面有重大的革新和发明，继往开来，建立盛期文艺复兴时期现实主义绘画理论的任务，也由他光辉地完成。

三

芬奇的画论笔记，可以按内容大致分为美学理论和绘画的基础科学两部分。美学理论部分讨论了绘画的性质，

绘画和现实的关系等，绘画和其他艺术的异同等问题，而基础部分则阐述透视学、光影学、人体比例和解剖学，人体的动态和表情以及自然现象等知识。

芬奇的美学思想，集中在历来被称为《艺术比较篇》的一部分笔记里。将绘画和诗、音乐、雕塑等艺术加以评比，本是文艺复兴时代颇为盛行的一种文艺批评形式，阿尔伯特蒂和佛兰切斯卡的画论也都有这样的内容。原来，自古以来，由于绘画和手工生产关系密切，不被认为是一门高尚的艺术，比其他艺术低一等。相反，芬奇却证明绘画高于其他艺术。但在我们今天看来，比高下完全不是重要的问题，重要的是通过他把绘画和其他艺术的比较，可以看出他对绘画的见解。

芬奇根据“我们的一切知识都来源于知觉”这一个基本观点分析绘画和现实的关系，指出自然是绘画的源泉，绘画是自然的模仿者；又根据古罗马以来，绘画的发展史，指出如果画家取法自然，绘画昌盛，不取法自然，绘画就衰微，从哲学和历史两方面说明画家必须以自然为师。他还进一步用了很别致的方法阐明绘画怎样反映自然，这就是他的著名的镜子比喻，“画家的心应当象镜子一样，将自身转化为对象的颜色，并如数搬进摆在面前的一切物体的形象，应当晓得，假如你们不是一个能够用艺术再现自然一切形态的多才多艺的能手，也就不是一位高明的画家”，这就是说绘画是反映在画家心里的自然，借艺术手段再现；但他又指出，“作画时单凭实践和肉眼的判断而不运用理性的画家就象一面镜子，只会抄袭摆在面前的东西，然而对它们一无所知”。他要求画家不仅依靠感官去认识世界，而且要运用理性去揭露自然界的规律。所以，芬奇一方面是

以自然为师，一方面又十分强调理性的重要，要求画家们具备透视学、光影学、人体解剖学等方面的知识，以之指导创作，忠实地反映自然万物的形态，并和丰富的想象力结合，和自然竞赛，创造出自然中没有的形象。

和阿尔伯特一样，芬奇热烈歌颂眼睛和视觉，因为它是人的心灵和外界沟通的要道，是最准确的感官。所以，芬奇认为以视觉为基础的绘画最适于描绘物体的形态美，和揭示自然现象的规律；又因为人类大部分知识来自视觉，所以，以视觉为基础的绘画，就成为人类认识自然和传布真和美的最有力的手段，成为一门科学。

乍听之下，把绘画和科学等同的看法，似乎奇怪。但若从芬奇立论的角度去想，也觉得可以理解。因为人类的各类表达手段，例如语言、文字、音响、摄影等等，都能够既表现艺术性的内容又表现科学性的内容，只是程度不同而已，绘画当然也不例外。特别在芬奇的时代，形态科学正在积累资料，肉眼是当时唯一的观察利器，图画就成为记录数据的重要手段。芬奇的人体解剖笔记，不是布满了图画么？他这样做的时候，正是利用了绘画的这一特点。只是在科学和艺术严格分家的今天，人们把绘画的这一面排除出去罢了。有趣的是，当时人们对待绘画的态度，和人们当初对待摄影术的情形有相似之处，有的人以为它不是艺术，是技术，有人则相反，又有人以为它是科学。问题不在于判断它属于什么表达手段，而在于表达什么，怎样表达。

芬奇虽把绘画认为是一门科学，但他毕竟认为绘画的主要方面是表现自然界的美，绘画的任务是艺术地再现自然。

绘画既是现实的反映，那么，对人和自然界的研究也就成为画家的重要课题。这些研究应当包括：物体的空间关系、形态、明暗、色彩、运动和内部构造等方面。

研究空间关系的是透视学。芬奇把透视学分成三个分支：线透视、色透视和隐没透视，分别研究物体的大小、颜色和形状同该物体离眼睛的距离的关系。线透视经过布鲁涅列斯基、佛兰切斯卡等人的研究已经相当完备，不过他们没有考虑到空气的效果和眼睛看不清远处物体这事实，其结果会使画中远景和眼睛看到的实况不符。芬奇结合着许多生动的实例研究空气和雾霭对远景的色彩和形状的影响，创立空气透视和隐没透视。有了空气透视之后，画里的空间就不是真空，而是带有大气的空间了。由于远景和眼睛之间隔有朦胧的氛围，而不是一览无余，空间的深度感就加强了。

一个实体占据一个三维的体积：物体的轮廓线包括了二维，第三维是物体的凹凸。透视学可以在二维的画平面上表现大范围的深度，但不能表现小范围变化的深度（即凹凸）。凹凸感只有借着物体的明暗方能表现。佛罗伦萨画派认为物体的凹凸感具有头等重要的意义。芬奇写道：“绘画的最大奇迹，就是使平的画面呈现出凹凸感。”他孜孜不倦地研究光和影，除了实际观察外，还作理论性的研究。例如，研究一个球体上的光和影。这种研究工作虽然抽象，但却是一种基本功，彻底掌握之后可以触类旁通。芬奇重视理论研究，由此可见一斑。在明暗处理上，芬奇偏爱丰富的层次，首创明暗转移法即画像上由明到暗的过渡是连续的，像烟雾一般，没有截然的分界。他告诉学生，画人像时最佳的光线是薄暮时分的柔和光，作户外写生时，如

假想太阳为薄薄的云层遮掩，可以使人像柔和。他的油画《莫娜丽莎》和素描《圣安娜》都是明暗转移法的典范。传记家瓦萨里说，芬奇的明暗转移法是绘画艺术的一个转折点，这是很中肯的评语。至于色彩，芬奇抱着佛罗伦萨画派所共同的想法，认为色彩从属于光影（暗色画影，亮色画光），因而未给予足够重视。但尽管如此，他对色彩也有许多卓越的见解，例如，关于物体的颜色和光照、和周围物体的颜色都有关系的观察，在某种程度上为法国印象派色彩理论的嚆矢。

在盛期文艺复兴，绘画在以人为本位的人文主义思想的影响下，思想内容和主要形象都渐渐从神转向人。正如当时著名的人文主义者皮柯·德拉·米兰多拉在一篇宣言式的讲演《论人的尊严》里所宣称“人是世界舞台上一件大奇迹”，“人占据着世界的中心”。所以，反映到绘画上，人也成为当代绘画的中心。芬奇在论述绘画来自经验时说，神的本质，灵魂等问题完全和感觉背道而驰，在论绘画的主旨时说“一个画家应当描绘两件主要的东西：人和他的思想意图”，就是这种排除神学，以人为中心的时代精神的反映。当时的艺术大师们以极大的热情研究人体的比例。在他们看来，人体是自然界中最完美的东西，所以，人体的比例必合乎数学法则：各部分之间成简单整数比，或与圆形、正方形等完美的几何图形吻合。他们把人体的比例变成绘画、雕塑和建筑中和谐美的基础。人体研究的第二个重要内容就是人体解剖，他们认为解剖学是真实表现人的形态时必须具备的知识。芬奇十分重视解剖学，研究这门学问前后有四十余年。但他以为人体解剖是了解人体动态的钥匙，他讥笑有些画家不结合人的动作去研究解剖，结

果画出的裸像，肌肉块块凸起，活象一袋萝卜。

人体动态表情和心理的描写是芬奇的艺术的一个要素。芬奇认为“运动是一切生命的源泉”，连素描画里的线条也是点的运动的结果。他喜欢用波浪起伏的曲线去安排人物的姿势，就和这一认识有关。对于人的手势和表情，芬奇有这样的看法：人在不做作时的动作、手势和表情必定和这人的思想感情相适应。所以，他把动态、手势、表情看成是绘画里揭示人物内心世界的手段，要求画家笔下人物的动作在任何情况下都应当表现它们的思想感情。芬奇的这一人体动态理论对后世的艺术理论和实践有深刻的影响。

风景和大自然研究同样是芬奇画论中重要的主题。文艺复兴时代的艺术家，以自然为良师益友，从马萨卓起，风景已是绘画的一个组成部分，芬奇更是盛期文艺复兴时代大师中，最擅长以风景作背景的画家。在画论的这一部分笔记里，我们可以找到芬奇对风景和自然现象的许多壮丽的描写。

同前人的画论一样，芬奇的画论中也包含一篇画家守则，专门讨论画家的学习方法、生活方式和道德修养等问题。这一篇是他的画论中最精采的篇章之一。

总而言之，芬奇的绘画论，把他那时代里和绘画有关的问题几乎统统讨论到了。他是文艺复兴时代伟大的艺术革新家，在构图法、明暗法、透视法和心理描写等方面有巨大的贡献，又是历史上有数的学识最渊博的巨人，这部汇集他毕生经验写成的画论，可以称得上是一部总结了他那个时代绘画艺术的成就的百科全书。

当然，在芬奇的绘画论里，也存在着时代的局限性。

例如，关于绘画和现实的关系上，他只阐明了绘画来源于自然，但没有说明绘画对自然的反作用；关于绘画的社会功用，除了说绘画可以一样宣传伦理道德之外，也没有更多的发挥。此外，他在绘画的基础学科的研究中提出的一些法则，例如，画像的光要以四十五度角照射在人体上，画老人一定要画得动作慢，无精打采地曲着双腿等等都过于刻板，关于人的心理和动作的关系上，同样存在着机械的观点，比如，画家画的像一定和本人多少相似的说法就很特别，或许是受了当时什么学说的影响。

但是，值得惊奇的倒是他的许多观点在四百年后的今天看来，还有它的现实意义，可供我们借鉴，而他用科学的态度对待绘画，勤学苦练、刻苦钻研的精神，以及理论联系实际的风，依然值得我们学习。

* * *

最后，谈谈本书的编选，翻译和注释。因为乌尔宾诺稿本没有包括现存手稿中一些有关绘画的笔记，所以我们选材范围就不仅限于乌尔宾诺稿本，还包括芬奇的笔记。大体说来，我们的选译已集中了这两方面的主要内容。

译者不懂意大利文，因此只好从别种文字的译本转译，好在芬奇画论的各国译本很多，可以互相参照。乌尔宾诺稿本有 1956 年美国普林斯顿大学出版社的麦克马洪译本：《绘画论》。

Leonardo da Vinci: Treatise on Painting 是英译本中的标准本，这是我们主要的底本。笔记方面，我们主要以马柯德编译的列奥纳多·达·芬奇的笔记 MaCordy: Note-

books of Leonardo da Vinci 为依据(译文中简称“马”)。此外,还从下列各书中选了一些内容:

Peladou 编译: Traite de la panture Paris 1919.

I. Richter 编译: Paragone, Oxford University Press. 1953.

I. Richter 编译: Selections from Notebooks of Leonardo da Vinci, Oxford University Press 1952.

Зубов: Леонардо Да Винчи. избранные Произведения. Москва 1955.

杉浦明平: レオナルド・ダ・ヴィンチの手記

译文小段前的标题,是原稿有的,而用方括号括起来的标题,是原稿没有而译者为醒目起见加入的,用来标明某几段互相关联的小段的内容。全书的分章次序,大体按照乌尔宾诺稿本传统的次序,但把其中个别篇章分细一些,以便一篇之内主题不过多。

注解有两种,一种是题解,用来说明全篇的主旨和大意;一种是脚注,说明正文中一些术语和典故,都是编译者编写的。

翻译古典著作本来就很难,本书涉及面又广,译者虽已尽了自己最大努力,认真从事,但限于水平,疏漏谬误之处在所难免,希望读者指正。

戴 勉

第一篇

绘画与他种艺术之比较

1. 绘画是一门科学

〔题解〕：从古代到文艺复兴时代以前，绘画的地位一向低微。古希腊时代绘画和雕刻被认为是贵族所不屑为之的“技艺”。罗马人认为诗歌音乐等是“自由艺术”，比绘画高级，绘画被认为是一种手工艺劳动。

中世纪的经院哲学将这种鄙视手工劳动的观点继承了下来，逻辑学、修词学、诗歌、算术、几何学、天文学和音乐是高尚的“自由艺术”，绘画和雕塑都被划入“机械艺术”之中。到了文艺复兴时代初期，这种传统的见解仍然根深蒂固，诗人和哲学家是宫廷中的上宾，而画家和手工业劳动者一样组织在行会里。可是在这一个生产关系大变动的时代，造型艺术家却和手工业者一样属于社会先进的阶层，他们中许多人都是多才多艺的人，既是高明的艺术家，又精通冶炼铸造，人体解剖以及几何、数学，他们的活动开了后日实验科学的先河。因此，画家自然不能忍受卑微的地位，起来反抗旧的传统观念。芬奇为绘画的辩护就反映了当时艺术家的呼声。

芬奇将绘画和音乐、诗歌、几何、天文等“自由艺术”逐一比较，证明绘画绝不是什麼“机械的手工艺劳动”，而是