

達文西論繪畫

達文西論繪畫

作者：列奧納多·達文西

發行者：李賢文

出版者：雄獅圖書公司

地址：台北市忠孝東路4段
216巷33弄16號

電話：七七二六三一—三

劃撥：〇一〇一〇三七—三

製版者：立全彩色製版公司

定價：一二〇元

出版：中華民國七十年五月初版
中華民國七十六年三月三版

(行政院新聞局登記證局版台業字第〇〇〇五號)
本書如有缺頁或裝訂錯誤，請寄回調換

版權所有·翻印必究

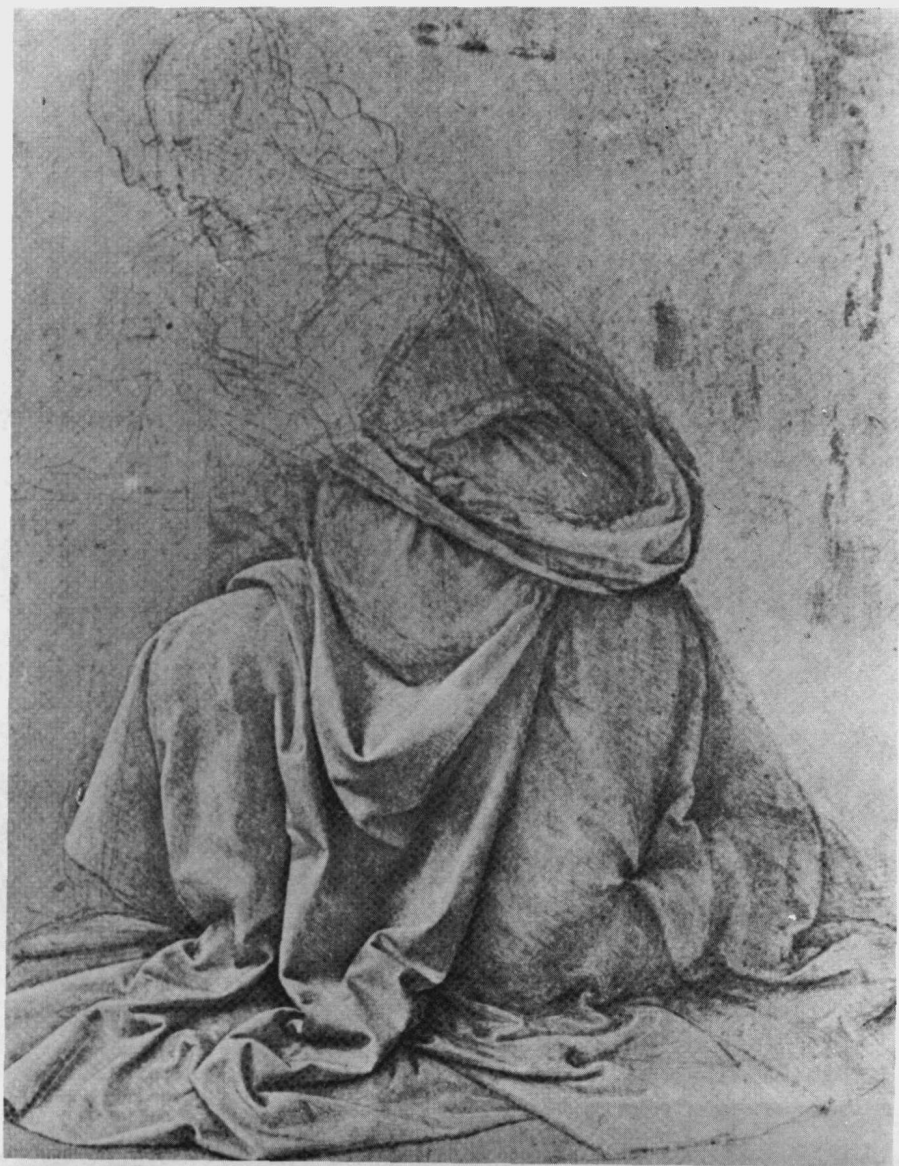
達文西論繪畫



老者侧像

3

HWT482/11



跪姿的布褶習作



異人頭部畫稿

目 錄

8 編譯者序

18 第一篇 繪畫與他種藝術之比較

41 第二篇 畫家守則

57 第三篇 透視學

92 第四篇 光、影、色

133 第五篇 比例與解剖

159 第六篇 動態與表情

177 第七篇 素描與構圖

204 第八篇 衣服

208 第九篇 樹木與草地

220 第十篇 風景與自然現象

242 註釋

編譯者序

一

一四五二年四月十五日，列奧納多·達·文西在佛羅倫斯和比薩之間，靠近達文西鎮的安基亞諾村誕生。達文西在山村渡過童年，自幼和大自然接觸，對自然景物深深喜愛，早年學素描和寫生，所作之畫栩栩如生，常使鄰人驚異。十四歲左右，隨父至佛羅倫斯，從畫家和雕塑家委羅基奧（一四三六—一四八八）學習。當時的畫家，和手工生產關係密切，畫室就是作坊，亦叫畫坊。委羅基奧熱心於透視學和解剖學的研究，以科學的理論和實驗的方法處理繪畫藝術；他的畫坊，成為勞動、藝術與科學相結合的場所。在這優越的條件下，少年達文西的才能迅速發展，一四七二年出師時，畫藝已超過老師，而且興趣不僅限於繪畫，對實驗科學也有濃厚興趣。達文西作為委羅基奧的助手工作到一四七六年。在學徒期間繪製了「受胎告知」、「德·邊溪肖像」等作品。一四七八—一四八〇年，畫了兩幅聖母像和若干素描。一四八一年開始繪製大幅祭壇畫「博士來拜」，但沒有完成就離開佛羅倫斯到米蘭去了。在佛羅倫斯的十幾年是達文西的學習與探索階段，我們從他這時期的畫作和素描，可以看出他創作的發展的途徑。特別是從他為「博士來拜」所作的大量草圖，可以看出他的創作過程；從生活中選取生動的姿勢，用速寫記錄下來，再繪製草圖，尋求最適於表現主題思想的構圖，然後添進細部，整理為完整的形象。這也是他在「畫論」裏諄諄教導學生的方法。在這第一佛羅倫斯時期，達文西的素描和透視學已經純熟老練，開始注意借手勢動作來表

現人物的內心活動，如「博士來拜」和「聖哲羅姆」等便是。但在光和影的處理上，還未具他成熟時期的特色。

一四八二年左右，達文西在米蘭大公洛多維柯·斯福查那裏工作。其實米蘭與威尼斯之間有戰爭，達文西就在洛多維柯宮廷裏以軍事工程師和畫家的雙重身份服務。這樣就開始了達文西在藝術和科學上都取得豐碩成果的第一米蘭時期（一四八二—一四九九）。達文西在一四八〇年代初繪製了祭壇畫「岩間聖母」，又從事力學和飛行的研究。一四九〇年左右，開始有系統地深入研究解剖學和光影學，他閱讀十三世紀波蘭學者維太岡的透視學著作，並寫了不少關於透視學、畫宗守則和人體運動方面的筆記。一四九五—一四九八年，爲馬利亞·戴列·格拉契修道院繪製「最後晚餐」。「最後晚餐」標誌着達文西藝術創作的最高峯，無論在人物的性格刻劃，構圖嚴整，都已登峯造極。在此期間，達文西受他朋友巴喬里的影響，研究了巴喬里的老師比羅·德拉·佛蘭契斯卡的「繪畫透視學」，還研究了列昂·巴替斯塔·阿爾伯蒂的畫論，政局的突變，使達文西的第一米蘭時期告終；一四九九年原階洛多維柯同盟的法蘭西王背約，入侵米蘭，洛多維柯成爲階下囚，達文西同年逃離米蘭。不久，回到闊別二十年的故鄉佛羅倫斯。在佛羅倫斯期間繪製了「聖安娜」、「昂加里之戰」和「蒙娜麗莎」等傑作。一五〇六年，應法國駐米蘭總督查理·德·安波斯邀請，返回米蘭，住到一五一三年秋。在第二米蘭時期中，達文西主要從事解剖學和植物學等方面的研究。一五一三年洛多維柯之子收復米蘭之後，達文西又離開米蘭，漂泊於羅馬和佛羅倫斯等地。一五一六年，應法王法蘭西斯一世之約，前去法國，在風景優美的安波斯城克魯城堡渡過晚年，同去的有弟子梅爾茲和沙萊。達文西晚年，從事人體解剖學的著述，很少作畫。一五一九年五

月二日，在克魯城堡逝世，享年六十有七。

達文西從三十歲左右開始記錄自己藝術創作的心得和科學研究成果，準備寫成繪畫論、力學和解剖學三部著作，可惜未能實現，遺留下了大批筆記，由弟子梅爾茲繼承着。但是達文西的畫論筆記在當代已經聞名於世。在達文西逝世後，畫論筆記更以各種手抄本形式流傳，表明人們對大藝術家的畫論有迫切需要。一五五〇年左右，在梅爾茲參與下，開始了從達文西手稿編纂畫論的工作，但不知什麼緣故，編纂工作沒有完成，只得一部初稿，此即後人所指的「畫論」。一五七〇年，梅爾茲死後，達文西的全部手稿遭到變賣，掠奪，失落、毀損等厄運，東零西散，現存者分藏於米蘭、都靈、倫敦、溫莎宮、巴黎等地的大圖書館和大博物院中，總數有五千餘件。而那部「畫論」直到一八一七年由曼齊在烏爾賓諾大公的圖書館重新發現（故名烏爾賓諾稿本）之後，才初次印行。但是在印行之前，「畫論」早就以各種抄本的形式廣泛流傳。據不完全的統計，從十六世紀中葉到十九世紀初的一百五十幾年間，由「畫論」孳生的抄本種類有五十種以上。一六五一年，杜佛列涅在巴黎刊行的繪畫論，就是這類抄本中的一種編印本。但在烏爾賓諾稿本刊印行之後，早先的抄本就失去意義。據學者們統計，烏爾賓諾稿中有三分之二的內容在現存手稿中已不可尋，餘下的三分之一，跟手稿對比之後，發現相差很少，證明抄錄者十分忠實於原稿；於是烏爾賓諾稿本就成為保存達文西大部分畫論筆記的重要文獻。

達文西的畫論筆記，大部分寫於一四九〇—一五一三年間，正值他藝術和科學生涯最輝煌的時候，也是文藝復興的現實主義繪畫藝術達到極峯的時候，所以，他的畫論既是自身創作經驗的總結，亦是盛期文藝復興時代繪畫藝術經驗的總結。

文藝復興以前的意大利，雖然也有畫書，但多半是經驗的實錄，沒有理論也沒有體系。佛羅倫斯畫家錢尼諾在一四〇〇年左右寫的「藝術手冊」便是這類早期畫書的一個例子。這書絕大部分敘述畫坊的生產技術經驗，諸如，燒鷄骨製灰，給羊皮紙打底，鵝毛筆的切製，紅、綠、藍、紫各色膠彩的調製都包羅在內，談透視和人體比例的內容卻寥寥無幾，關於繪畫的性質，也沒有明確的提法，這反映了繪畫還沒有從手工藝範圍脫離成爲一門獨立藝術。

到文藝復興，繪畫在人文主義思想和科學方法的雙重影響下蓬勃發展，繪畫理論也在同時形成。人文主義者復興了古代希臘藝術的模仿自然的學說。師法自然成爲文藝復興時代藝術大師們的行動綱領。爲達到真實反映現實的目的，他們並不滿足於依靠感官去認識世界，要求用理性去理解世界，於是，他們以實驗方法和數學方法武裝起來，去觀察自然界和人。藝術和科學結合，是這時代一個突出的特徵。畫家們熱心研究透視，還親自解剖屍體，觀察人體的肌肉和骨骼構造。透視學和解剖學成爲該時代藝術的兩大支柱。繪畫一有了自己的綱領，有了自己的科學基礎，就脫離了它自古以來所屬的手工藝範圍，升爲一門獨立的藝術。

一四三五年，一位一身兼任畫家、建築家、劇作家的全才式的人，列昂·巴替斯塔·阿爾伯蒂所寫的一本「繪畫論」，已不是經驗的羅列，而是理論和實踐相結合的科學的繪畫論了。阿爾伯蒂認爲藝術的美就是和自然相符，大自然是藝術創作的源泉，他相信理性的力量，認爲數學是認識自然的鑰匙，他在畫論裏寫道「我希望畫家應當通曉全部自由藝術，但我首先希望他們精通幾何學」。他的畫論的理論部分就專門敘述繪畫的數學基礎——透視學。實踐部分就討論構圖，光和色等問題。

十五世紀，對透視學最有貢獻的，當推佛羅倫斯畫家皮也羅·德拉·佛蘭切斯卡（一四一六？—一四九二）。他在一四八五年寫的「繪畫透視學」，把透視學發展到相當完善的地步。

阿爾伯蒂和佛蘭切斯卡的繪畫理論，是早期文藝復興藝術創作經驗的總結，這時期繪畫最突出的成就即是空間的征服。所以，相對地他們的畫論比較成熟的只有透視學。

到文藝復興盛期，繪畫在明暗處理、心理刻劃、風景描繪等方面有巨大進展。達文西在這方面有重大的革新和發明，繼往開來，建立盛期文藝復興時期現實主義繪畫理論的任務，也由他光輝地完成。

三

達文西的畫論筆記，按內容大致可分為美學理論和繪畫的基礎科學兩部分。美學理論部分討論了繪畫的性質，繪畫和現實的關係，繪畫和其他藝術的異同等問題；而基礎部分則闡述透視學、光影學、人體比例和解剖學，人體的動態和表情以及自然表現等知識。

達文西的美學思想，集中在歷來被稱為「藝術比較篇」的一部分筆記裏。將繪畫和詩、音樂、雕塑等藝術加以評比，本是文藝復興時代頗為盛行的一種文藝批評形式，阿爾伯蒂和佛蘭切斯卡的畫論也都有這樣的內容。原來，自古以來，由於繪畫和手工生產關係密切，不被認為是一門高尚的藝術，比其他藝術低一等。相反，達文西卻證明繪畫高於其他藝術。但在我們今天看來，比高下完全不是重要的問題，重要的是通過他把繪畫和其他藝術的比較，可以看出他對繪畫的見解。

達文西根據「我們的一切知識都來源於知覺」這一個基本觀點分析繪畫和現實的關係，

指出自然是繪畫的源泉，繪畫是自然的模倣者；又根據古羅馬以來的繪畫。發展史指出，如果畫家取法自然，繪畫昌盛；不取法自然，繪畫就衰微。從哲學和歷史兩方面說明畫家必須以自然為師。他還進一步用了很別緻的方法闡明繪畫怎樣反映自然，這就是他的著名的鏡子比喻，「畫家的心應當像鏡子一樣，將自身轉化為對象的顏色，並如數攝進擺在面前的一切物體的形象，應當曉得，假如你們不是一個能夠用藝術再現自然一切形態的多才多藝的能手，也就不是一位高明的畫家，這就是說繪畫是反映在畫家心裏的自然，借藝術手段再現；但他又指出，「作畫時單憑實踐和肉眼的判斷而不運用理性的畫家，就像一面鏡子，只會抄襲擺在面前的東西，而對它們一無所知」。他要求畫家不僅依靠感官去認識世界，而且要運用理性去揭露自然界的規律。所以，達文西一方面是以自然為師，一方面又十分強調理性的重要，要求畫家們具備透視學、光影學、人體解剖學等方面的知識，以之指導創作，忠實地反映自然萬物的形態，並和豐富的想像力結合，和自然競賽，創造出自然中沒有的形象。

和阿爾伯特一樣，達文西熱烈歌頌眼睛和視覺，因為它是人的心靈和外界溝通的要道，是最準確的感官。所以，達文西認為以視覺為基礎的繪畫最適於描繪物體的形態美，和揭示自然現象的規律；又因為人類大部分知識來自視覺，所以，以視覺為基礎的繪畫，就成為人類認識自然和傳佈真和美的最有力的手段，成為一門科學。

乍聽之下，把繪畫和科學等同的看法，似乎奇怪。但若以達文西立論的角度去想，也覺得可以理解。因為人類的各類表達手段，例如語言、文字、音響、攝影等等，都能夠既表現藝術性的內容又表現科學性的內容，只是程度不同而已，繪畫當然也不例外。特別在達文西的時代，形態科學正在累積資料，肉眼是當時唯一的觀察利器，圖畫就成為記錄數據的重要

手段。達文西的人體解剖筆記，不是佈滿了圖畫麼？他這樣做的時候，正是利用了繪畫的這一特點。只是在科學和藝術嚴格分家的今天，人們把繪畫的這一面排除出去罷了。有趣的是，當時人們對待繪畫的態度，和人們當初對待攝影術的情形有相似之處，有的人以爲它不是藝術，是技術，有人則相反，又有人以爲它是科學。問題不在於判斷它屬於什麼表達手段，而在於表達什麼，怎樣表達。

達文西雖把繪畫認爲是一門科學，但他畢竟認爲繪畫的主要方面是表現自然界的美，繪畫的任務是藝術地再現自然。

繪畫既然是現實的反映，那麼，對人和自然界的研究也就成爲畫家的重要課題。這些研究應當包括：物體的空間關係、形態、明暗、色彩、運動和內部構造等方面。

研究空間關係的是透視學。達文西把透視學分成三個分支：線透視、色透視和隱沒透視，分別研究物體的大小、顏色和形狀同該物體離眼睛的距離的關係。線透視經過布魯涅列斯基、佛蘭切斯卡等人的研究已經相當完備，不過他們沒有考慮到空氣的效果和眼睛看不清遠處物體這事實，其結果會使畫中遠景和眼睛看到的實況下符。達文西結合着許多生動的實例研究空氣和霧靄對遠景的色彩和形狀的影響，創立空氣透視和隱沒透視。有了空氣透視之後，畫裏的空間就不是真空，而是帶有大氣的空間了。由於遠景和眼睛之間隔有朦朧的氣團，而不是一覽無際，空間的深度感就加強了。

一個實體占據一個三維的體積，物體的輪廓線包括了二維，第三維是物體的凹凸。透視學可以在二維的畫平面上表現大範圍的深度，但不能表現小範圍變化的深度（即凹凸）。凹凸感只有借着物體的明暗方能表現。佛羅倫斯畫派認爲物體的凹凸具有頭等重要的意義。達

文西寫道：「繪畫的最大奇蹟，就是使平面的畫面呈現出凹凸感。」他孜孜不倦地研究光和影，除了實際觀察外，還作理論性的研究。例如，研究一個球體上的光和影。這種研究工作雖然抽象，但卻是一種基本功，徹底掌握之後可以觸類旁通。達文西重視理論研究，由此可見一斑。在明暗處理上，達文西偏愛豐富的層次，首創明暗轉移法即畫像上由明到暗的過渡是連續的，像烟霧一般，沒有截然的分界。他告訴學生，畫人像時最佳的光線是薄暮時分的柔和光，作戶外寫生時，如假想太陽為薄薄的雲層遮掩，可以使人像柔和。他們畫「蒙娜麗莎」和素描「聖安娜」都是明暗轉移法的典範。傳記家瓦薩里說，達文西的明暗轉移法是繪畫藝術的一個轉折點，這是很中肯的評語。至於色彩，達文西抱着佛羅倫斯畫派所共同的看法，認為色彩從屬於光影（暗色畫影，亮色畫光），因而未給予足夠重視。但盡管如此，他對色彩也有許多卓越的見解，例如，關於物體的顏色和光照、和周圍物體的顏色都有關係的觀察，在某種程度上為法國印象派色彩理論的嚆矢。

在盛期文藝復興，繪畫在以人為本位的人文主義思想的影響下，思想內容和主要形象都漸漸從神轉向人。正如當時著名的人文主義者皮柯·德拉·米蘭多拉在一篇宣言式的講演「論人的尊嚴」裏所宣稱「人是世界舞台上一件大奇蹟」，「人占據着世界的中心」。所以，反映到繪畫上，人也成為當代繪畫的中心。達文西在論述繪畫來自經驗時說，神的本質，靈魂等問題完全和感覺背道而馳，在論繪畫的主旨時說「一個畫家應當描繪兩件主要的東西：人和他的思想意圖」，就是這種排除神學，以人為中心的時代精神的反映。當時的藝術大師們以極大的熱情研究人體的比例。在他們看來，人體是自然界中最完美的東西，所以，人體的比例必合乎數學法則：各部分之間成簡單整數比，或與圓形、正方形等完美的幾何圖形吻