

达·芬奇 谈艺录

【意】达·芬奇 著

刘祥英 译
张竟无 编



名家谈艺丛书

他是西方绘画体系中“写实主义”的最高代表与最后代表。他一再宣称最好的绘画就是与对象最相似的作品，绘画应该准确匹配自然，并以此为标准来要求自己；但他当时已经知道，许多画家正试图改变作品对自然事物的“仿造”形式，“矫饰主义”或“风格主义”已然抬头。他正处在“写实主义”之顶峰与衰退的关节点上。

“写实主义”的衰败，标志着意大利文艺复兴的终结。他是最大的“绘画科学者”，也是最后的“绘画科学者”……

湖南大学出版社

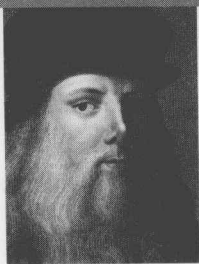


名家谈艺丛书

达·芬奇谈艺录

【意】达·芬奇 著

刘祥英 译
张竟无 编



湖南大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

达·芬奇谈艺录 [意] 达·芬奇著. 刘祥英译. 张竟无编.

—长沙: 湖南大学出版社, 2009. 10

(名家谈艺丛书)

ISBN 978-7-81113-729-3

I. ①达… II. ①达…②刘…③张… III. ①达·芬奇 (1452~1519) —绘画理论

IV. ①J20

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 188823 号

名家谈艺丛书

达·芬奇谈艺录

Da·Fenqi Tanyilu

[意] 达·芬奇 著

刘祥英 译

张竟无 编

责任编辑: 李 由

特邀编辑: 钟晓芸

责任印刷: 陈 燕

出版发行: 湖南大学出版社

社 址: 湖南·长沙·岳麓山 邮编: 410082

电 话: 0731-88822559 (发行部) 88649149 (艺术编辑室)
88821006 (出版部)

传 真: 0731-88649312 (发行部) 88822264 (总编室)

电子邮箱: pressLiyu@hnu.cn

网 址: <http://press.hnu.cn>

印 装: 湖南天闻新华印务有限公司

开 本: 710×1000 16 开

印 张: 14 彩插: 28 面 字数: 233 千

版 次: 2010 年 1 月第 1 版 印次: 2010 年 1 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-81113-729-3/J·161

定 价: 38.00 元

版权所有, 盗版必究

湖南大学版图书凡有印装差错, 请与发行部联系

目 录

达·芬奇的艺术人生(代序) / 1

第 1 讲 画家守则 / 33

第 2 讲 绘画与其他艺术种类的比较 / 46

第 3 讲 透视学 / 63

第 4 讲 亮光、阴影与色彩 / 93

第 5 讲 素描与构图 / 125

第 6 讲 比例与解剖 / 142

第 7 讲 姿态、动作与表情 / 158

第 8 讲 衣 服 / 171

第 9 讲 树木与草地 / 176

第 10 讲 风景和自然现象 / 189

达·芬奇大事年表 / 207

后 记 / 216

达·芬奇的艺术人生^① (代序)

第一节 发展期

(公元 1452—1482 年)

这位文艺复兴时代最受人瞩目的人物，于 1452 年 4 月 15 日诞生在距离佛罗伦萨约 60 英里一个名叫芬奇附近的小村子里。他的母亲是个农家女，叫凯特里娜。达·芬奇出生那年，稍有资产的律师皮埃罗娶了一个与他有同样社会地位的女人。凯特里娜不得不屈从于她作农的丈夫，把她可爱的小孩让给了皮埃罗夫妇。达·芬奇就在半贵族式的安适而没有母爱的情形下被抚养大。也许早期的环境使他养成了奢求美服的习惯，同时嫌恶女人。

他在邻近的一个学校上学，特别喜欢算术、音乐和绘画，他的父亲对他的琵琶弹奏和歌唱大为赞赏。为了能画得更好些，他好奇小心而有耐性地研

^① 本文摘自威尔·杜兰特著《世界文明史》卷五，即《文艺复兴·第二部·第二章》，东方出版社 1998 年版。标题为编者所加。——编者注



究所有事物的本质：科学和艺术很显著地牢结在他的心里，使他从事详细而根本的观察。当他刚满 15 岁时，他的父亲带他到佛罗伦萨韦罗基奥的画室，要求这位多才多艺的艺术家能收他作学徒。所有读过书的人都知道瓦萨里所说的故事，说达·芬奇如何在韦罗基奥所画的《基督受洗》左侧画了个天使，和这位老师如何地为这个画像的美丽所震惊，以至他放弃绘画而潜心致力于雕刻。这个放弃很可能是个后来附会的说法；因为韦罗基奥在《基督受洗》一画后仍有几幅其他的作品。也许在这段当学徒的日子，达·芬奇画了现存于卢浮宫里那幅带着不优美的天使和受惊少女的《天使报喜图》。他几乎不能从韦罗基奥处学到优点。

于此时期，皮埃罗先生发达起来了，他带着财物举家搬到佛罗伦萨（1469），而且先后娶了四个妻子。第二个仅仅比达·芬奇大 10 岁。皮埃罗娶进第三个妻子，还跟来一个孩子，达·芬奇为了缓和拥挤，便搬去和韦罗基奥同住。在那年（1472 年）他获得了圣路克团体的会员资格。这个行会主要是由药剂师、医师和艺术家组成，它的总部设在 Santa Maria Nuova 医院里。达·芬奇也许发现那儿有些作内外解剖的机会。也许在那些年头他（或者不是他？）画了幅在梵蒂冈画廊标名是他所画的骨感而解剖式的“圣热罗姆”。而且也很可能将近在 1474 年时他画了色彩丰富而不成熟的《天使报喜图》。

达·芬奇 24 岁生日的前一周，和三个年轻人应佛罗伦萨领地一个委员会的传唤，出庭答辩同性恋行为的指控，出庭的结果无人知晓。1476 年 6 月 7 日这一控诉又被提出，该会暂时监禁达·芬奇，随后因为没有证据，就撤销控诉，释放了他。毫无疑问地，他是一个同性恋爱者。只要他能拥有他自己的画室，他就聚集很多英俊的青年人跟他在一起；他带着他们中的一批从一个城市迁到另一个城市；在他的草稿中也称呼他们中一两个为“最喜爱的”、“最亲爱的”。他与这些年轻人的亲密关系我们并不知道；在他的笔记中的几节显示他厌恶任何一种形式的两性聚会。^①达·芬奇可能理智地怀疑到，那时

^① “同时他们将猛烈地追求最美丽的东西，占有和使用他们最卑贱的部分……这生殖的行为和其从事者是如此地令人厌恶以至于如果不是为了美丽的脸庞，和当事人的令人钟爱，以及郁积的冲动，大自然会失去了人种。”——威尔·杜兰原注

候的意大利，同性恋是那么地普遍，为何唯独他和少数几个人被提出公诉？他对于他受拘捕的坏名誉一直不能释然于怀。

很显然的，他把那件事看得比市民们所想的要严重得多。控诉案过后一年，他同意一项邀请，接受在麦第奇家族花园里的画室工作；1478年，佛罗伦萨领地当局要求他为韦基奥宫的 St. Bernard 教堂画祭坛边的饰物。为了某些理由，他并没有履行他的约定；吉兰岱接过这事，由小利比所完成。然而当地领主又给他——和波帝色里——另一项任务，去绘——我们不能说得更为逼真——一幅因为 Pazzi 反对罗伦邹和朱利亚诺的阴谋而被问吊的两个人的实体画像，达·芬奇由于他对人类丑陋及苦痛半病态的兴趣，可能在这项令人毛骨悚然的工作里感到少许引人入胜的魅力。

但是事实上他对任何事物均感兴趣。所有人体的动作与姿态，所有老幼面部的表情，从田野中的麦波到天空中的飞鸟，所有有关动植物的运动与器官，所有山脉的环蚀与起伏，所有的风动水潮，天候的喜怒无常，大气的暗黑以至于天空中的千变万化——这一切似乎对他充满了无止尽的奇妙，重复并没有使他对新奇和神秘感到枯燥无味。关于这些，他在仔细观察下绘满了无数的纸页，绘出了无数的样式。当 San Scopelo 地方的教士们要求他们为他们的教堂作一幅画时，他为了这许多特征和样式作了相当多的草图以致于他一直在细节里打转，终没能完成《东方博士的朝拜》一画。

虽然如此，它仍是他伟大作品中的一幅。它的基本设计图是基于严谨的几何透视方式连同将整个空间划分成缩小的方格所绘成的；达·芬奇肚里的数学家经常和他的艺术家相竞赛——也时常合作。但是这艺术家已经长成。《圣母》一画已保持达·芬奇作品到最后的姿态和表情。《东方博士的朝拜》一画表现出一个年轻人对老年人的特性和表情深刻地了解；同时在左侧的“哲学家”真正像是在半怀疑的沉思下出神，宛如这位画家很快地带着勉强而怀疑的神情看基督故事但仍然虔信。而且在这些人物的外围，还聚集了 50 个人，宛如每一种男人或女人都似饥饿已极地急于寻求粮桶，找寻生命的意义和一些“世界之光”，结果在生的溪流里找到了答案。

这幅未完成的杰作，由于时间久远几乎已大部剥蚀，现存于佛罗伦萨的



沃夫兹（uffizi）画廊，但是后来由小利比完成，为 Scopetini 兄弟所接受。一开始，构思的太多，使它完全置身在试验细节中；他以一个有神秘意味的明暗对照法，溢越了他的主题，毫无限制地观察人、动植物和建筑的形象，看岩石和山脉、溪流云彩和树林；将之收进图画的哲学里，而不仅仅是技巧上的表现；如此为了显出意义的绘法和构设的图案遗留给他人较少的加色工作；随而继长时期的操作和思考之后，从那些由他双手和材料使梦想变成形体的不完美中感到失望、沮丧；最后，这就是达·芬奇带着少有例外的个性和命运。

第二节 在米兰时期

（公元 1482—1499 年）

30 岁时，在达·芬奇（1482 年）致米兰摄政洛多维科·斯福尔扎的信中表现出没有丝毫徬徨，没有时光无情的感觉，而只有在萌芽茁壮的力量下滋养的年轻而无限的抱负。他在佛罗伦萨住得腻烦，想看看新地方新面孔的欲念在他的心里上升。他曾听说洛多维科想要一个军事工程家、建筑师、雕刻家和一个画家；这可好，他正可以一身兼做这些事，所以就写下了他有名的信：

最显赫的领主，我曾仔细地观察和考虑所有那些自称为战争工具的发明家和专家们所提出的证明，同时发现他们的发明和所说的工具的使用，在各方面与日常所用者均无差异，我并不对任何人有所偏见，胆敢与阁下通信，是因为想让阁下认识我的秘密，此后如阁下乐意于任何方便的时间，我均可亲自展示我所有的物件，兹将部分节要记录如下：

1. 我有桥梁的计划，非常轻便，坚牢而且很容易地适于运送……

2. 当一个地方被围时，我知道如何从壕沟去切断水路，与如何去建造无数的……云梯和其他工具……

3. （原文未附第三点）

4. 我有制炮的计划，非常便利而容易运送，可以像冰雹似的方式猛掷小石块……

5. 同时如果可能的话，战争起于海上，我有很多制造最适合攻防的机械计划，而且船只能够抵挡最重火炮的火焰、火药及烟雾。

6. 我也有若干个借着巨大的地穴和秘密而弯曲的通道到达一个事先预定地点的方法，不发任何声音，甚至必要时在一条河流或很多壕沟下面通过。

7. 我也能制出安全而不受攻击的装甲车，它可以携炮进入敌人密集的行阵里，没有任何一个武装连能强大到不被它攻破。而且于其后，步兵将能相当安全而没有任何反抗地跟进。

8. 而且，如果有需要，我能够制作异于一般所使用的各种形式美丽而又实用的大炮、白炮和轻炮。

9. 如果在某些地方不能使用火炮，我能提供弩炮、射石机、轻便的踏梯和其他非寻常所用而有奇特功效的机器。简而言之，在各种不同环境的需要下，我能无限地供应任何的攻防机器。

10. 在和平时期我相信不论在建造公私建筑，或从一地引水到他地，我都能给阁下任何建筑师所能提供的完全一样的满意。

我能在大理石、青铜或黏土上雕刻，也能绘画，至于此，我的作品将能跟任何人相比较。

不仅于此，我将从事塑铜马的工作：那将带着不朽的光辉和永远的荣耀赋予阁下的父亲和斯福尔扎氏的显赫之家。

如果任何前述的事物看来不可能或不实用，我将亲自在阁下的庭园或任何阁下指定的地方从事那些事物的试用，我怀着所有可能的谦逊推荐自己。



我们不知道洛多维科如何答复，但是我们知道达·芬奇在 1482 年或 1483 年抵达米兰，很快地走进了摩尔世家的中心。一个记事谓罗伦邹曾引他去见洛多维科，并致送一个漂亮的琵琶；另一则谓他曾在那儿赢得一场音乐比赛。他被留下并不是因为他曾所称的“怀着所有可能的谦逊”的任何力量，而是因为他的音乐、迷人的对话和那支他自己用手做成马头形状的七弦琴所发出的柔美音调。洛多维科接纳他似乎并不是他自己的评价，而是把他当作一个有才干的青年——即使他可能在建筑上不如布拉曼特一点，而且在军事工程方面太没有经验，使人无法信赖他——他可能会设计宫廷舞剧，城市化装游行，为妻妾和公主们装饰衣服，绘壁画和肖像，也许还能建造运河改善伦巴底平原的灌溉。令我们难过地知道，这么多才多艺的人必须去耗费不可挽回的时间在为洛多维科可爱的新娘贝亚特丽斯制作精细的腰带，为比武的骑士和宴会设计服装、组织游行或为马厩装饰。但是一个文艺复兴的艺术家就被安排在毛地纳地方做这些事；布拉曼特也与他共事；除了那些女人，谁知道达·芬奇乐于设计服饰和珠宝；又除了那些多才多艺的骑士外，谁又知道他乐于绘些快马在马厩的墙上？他为了贝亚特丽斯的婚礼装饰 Castello 的跳舞厅，为她建了一个特别浴室，为了她暑期的享乐，在花园里建了一个可爱的小亭，同时为了宫廷庆典绘了几个房间——Camerini。他替洛多维科、贝亚特丽斯和他们的孩子画像，又替洛多维科的宠妾 Cecilia Gallerani 以及 Lucrezia Crirelli 画像。除了在卢浮宫那张《美女图》——画的是 Lucrezia——尚存外，其余这些画都遗失了。瓦萨里说这些家庭画像是“奇妙的”，同时 Lucrezia 的画像曾激起了一篇诗，热烈地赞美这位小姐的美丽以及这位艺术家的技巧。

也许 Cecilia 正是达·芬奇画《岩石上的圣母》的模特儿。这幅画是由 Confraternity of the Conception 会社订下来当作 San Francesco 教堂祭坛的中央部分。原本后为弗兰西斯一世所收买，现存于卢浮宫。站在画前，我们注意到这温柔的母性脸庞，达·芬奇在此后的作品中采用了十多次；一个天使使人想起在韦罗基奥所作的《基督受洗》里的天使；两个婴儿画得很精美；而且有一个突出半悬的岩石背景，那是只有达·芬奇才能够想像的圣母的栖息

地。颜色曾被逐次加暗，可能这位艺术家想利用模糊的效果，同时在他的图画里充满了一种意大利称为 sfumato（烟雾般之意）的朦胧气氛，这是达·芬奇伟大的绘画里的一幅，仅次于《最后的晚餐》、《蒙娜丽莎》以及《圣母、圣子与圣安娜》。

《最后的晚餐》和《蒙娜丽莎》两画是世界上最著名的绘画。每一小时、每一天、每一年，无数的旅客进到拥有达·芬奇最具野心的作品的餐厅。在那简单长方形的建筑里隶属于洛多维科最心爱的教堂——Santa Maria delle Grazie 的多明我修道士们就在那儿进餐。这位艺术家方抵米兰公爵洛多维科处不久，就被要求在这餐厅最远的墙上画《最后的晚餐》。在三年时间里（1495—1498），达·芬奇断断续续地时而工作时而闲荡，使得公爵和修道士对他不可估计的拖延感到烦躁不快。修道院副院长（如果瓦萨里值得相信）对洛多维科抱怨的是达·芬奇显著的怠惰，同时怀疑为什么他有时面对着墙一坐几小时而不画一笔。达·芬奇不必花功夫向公爵作解释——但是他有这个麻烦必须去解释给修道院副院长听——一个艺术家最重要的工作是在构思而不是在动作，同时（如瓦萨里所说）“当天才的人工作得最少时，他是做的最多”。就这件事来说，达·芬奇向洛多维科表示有两个特殊的难题——去想像基督的真正表情，和去描绘像犹大这样无情的人：也许他很狡黠地暗示，他可能可以用他经常看到的修道院副院长的脸孔当作犹大的模拟对象。^①达·芬奇走遍整个米兰找寻头和脸谱，希望能对他画基督的十二门徒有所帮助；从一百次相同的争吵里他选择些特征将之在他的艺术铸造中熔进那些令人惊异而具有个性的人头，创造出有色彩的杰作的奇迹。有时候他会从街上或他的画室冲向餐厅在图画上加一两笔随即离去。

这个主题是宏伟的，但是从一个画家的观点看这是一件艰险的事，它必须限制它本身在单纯的男性人物和在一个陋室中的一张朴素的桌子里：只有最模糊不清的景象与背景；没有女性的温文能供作男人力量的衬托；没有活

^① 这说法可能是一个传说，我们只有瓦萨里的证词，除了有一个传说谓《最后的晚餐》没有和活人相似的地方，也没有任何证据反对此一说法。——威尔·杜兰原注



泼的动作能带进人物的动作和传达一种实体感。达·芬奇在基督身后经由三个窗子让背景闪出一丝光亮，为了代替动作，他绘时聚集在基督预言门徒中的一个将出卖他，而每一个门徒似怀着害怕或恐怖或震惊地问：“是我吗？”当时那紧张的一刹。在画里可能采用了圣餐的惯例，但是必须把十三张面孔冻结进一种静止不动而形式固定的肃穆里。这儿，相反地有一种超乎剧烈身体动作的东西；有一个精神的寻求和启示；再也没有一个艺术家能如此深奥地在一张画中显露出如此多的灵魂。为了画门徒，达·芬奇作了无数的初稿：有一些为约翰、腓力、犹大所作的画，如此的技巧和笔力，也只有伦勃朗和米开朗基罗能与之相抗衡。当他正欲构思基督的表情时，达·芬奇发现十二个门徒已经使他灵感用尽。依罗马索的记载（1557年），达·芬奇的老朋友泽纳莱曾劝他让基督的脸空着不要去完成，说道：“有一个事实就是比起那些大约翰或小约翰的脸那是不可能想出更可爱或更温和的面孔的，接受你的不幸吧！然后就让你的基督残缺着：因为不这样，当他跟他的门徒比起来，他将不是他们的救世主或老师了。”达·芬奇接受了忠告。他或是一个学生曾作了基督头像的著名草图（现存布雷拉画廊），但是它画的是一种优柔的悲伤和顺从，而不是静静走进客西马尼般英雄式地拯救样。也许达·芬奇缺少崇敬恭顺之心，如果他有，再加上他的敏锐、他的深度和他的技巧可能使这幅画能更近于完美。

因为他是一个好思想者和艺术家，达·芬奇把壁画当作是思想的敌人一样来规避；因为在润湿而且新涂的石灰上作画一定要在石灰干涸以前完成。达·芬奇偏好用晦暗的色彩混在胶质物里作颜料在干墙上作画，因为这个方法允许他沉思和试验。但是这些颜色并不稳固地附着在表面上；甚至在达·芬奇生前——又一半是由于餐厅的潮湿和偶而大雨造成的水患——这画已开始成片剥落或掉下；当瓦萨里看到图画时（1536年）它已经模糊不清；当罗马索看它时——完成后60年——它已失修毁坏。修士们后来更在门徒们腿的部分，开了一个通往厨房的门，更加速它的毁坏（1656年）。后来使这画在整个世界被复制的原版画并不是出自原来已破损的真本，而是出自达·芬奇的一个学生奥焦诺所作的一幅不完美的复制品。今天我们能研究的仅仅

有结构和一般的轮廓，几乎不能研究色度或精微之处。但是不论当达·芬奇留下它时这作品的缺点如何，有些人立刻了解到它是文艺复兴所能产生的艺术品中最伟大的绘画。

同时期（1483年）达·芬奇正从事一项完全不同而仍相当困难的工作。洛多维科深深希望为了纪念他的父亲弗朗西斯卡·斯福尔扎，去建一个能比得上多纳泰洛在帕度亚一地所作的 Gattamelatar 的像和韦罗基奥在威尼斯所作的 Colleoni 的骑士塑像。达·芬奇的野心被激起。他亲自从事研究马的习性、动作、生理解剖，同时画了一百幅有关马类活劳动作的草图。不久他又专心去制作一个灰泥的模型。当一些在皮亚琴察的市民要求他推荐一位艺术家为他们的修道院设计和铸造铜门时，他很有个性地写信回答：“除了佛罗伦萨的达·芬奇外没有一个人是能干的，他正在制作弗朗西斯卡公爵的铜马像，你们甭想能请到他，因为他有了个足以持续他一生的工作；而且我恐怕它做起来是如此地浩大以致于他将不能完成它。”洛多维科也不时地这样想，而且要求罗马索找些其他的艺术家来把工作完成（1489年）。罗马索，像达·芬奇一样，想不出什么人要比达·芬奇本人更好。

最后（1493年）灰泥模型被完成了；所有剩下的就是铸铜的工作。11月时这模型在拱门下公开展出以装饰洛多维科的侄女 Bianca Maria 的婚礼行列。人们惊异于它的体积和壮丽。马和骑者共高达 26 英尺，诗人们写十四行诗赞美它，而且没有一个人会怀疑当它铸铜时在力量和生命上都将凌驾在多纳泰洛和韦罗基奥之上。但是它从没有被铸过。很显然地洛多维科不能拨出所需要的 50 吨铜的费用。当达·芬奇正忙于他的艺术和男孩子，忙于科学和实验，忙于机械和草稿时，这模型被留置在旷地里。当法军进入米兰（1499年）时，他们的弓箭手把灰泥模型当作灰泥模型靶标，将之击成碎片。路易十二世（1501年）表示希望把它用车运回法国当作一项战利品。此后我们再也听到它了。

这次巨大的惨败使达·芬奇烦躁不安心神疲惫了一段时间，而且很多事情伤害了他和公爵的关系。平常洛多维科支付他的“阿派里兹”（Apelles，纪元前 4 世纪希腊画家）很优厚的报酬；一位红衣主教听到达·芬奇除了很



多礼物和特权外，每年收到 2000 个金币（2.5 万美元），大吃一惊。这位艺术家生活像个贵族；他有几个学徒、佣人、童仆和几匹马；雇用了很多的乐师；身穿绸丝皮毛，戴刺绣的手套，特选而昂贵的皮靴。虽然他的作品超过这些代价，但是看来似乎时常在拖延他的工作或者为他私人在科学、哲学或艺术上的研究或创作所停顿。在 1497 年时，洛多维科厌烦了这种拖延，他邀请佩鲁吉诺来装饰 Castello 的几个房间。佩鲁吉诺不能前来，而达·芬奇又接下了这工作，但是后来的事变伤害了两方面的感情。大约在这个时候，洛多维科由于外交和军事费用紧缩了他的财政，他感到付不起达·芬奇的薪酬。达·芬奇支付他自己的费用将近两年，后来很温和地提醒公爵（1498 年），洛多维科和蔼地替自己辩解，而在一年后送给达·芬奇一个葡萄园用作收益的来源。随即洛多维科的政治大厦垮了……法国人进占米兰，洛多维科逃走，而达·芬奇发现他自己不太舒适地解除拘束了。

他搬到曼图亚（1499 年 12 月），而且在那儿绘了一幅有名的伊莎贝拉女伯爵的画像。她让她的丈夫把此画送人了，是此画游向卢浮宫的第一阶段；而达·芬奇不太欣赏这种慷慨，又走向威尼斯去了。他惊异于城市的值得骄傲之美，但发现它富于色彩和哥特-拜占庭式的饰物太过辉煌，不适合他佛罗伦萨人的喜好。于是又转而回到他年轻时所住的城市。

第三节 佛罗伦萨

（公元 1500—1501 年，公元 1503—1506 年）

当他想重新开始他曾在大约十七年前折断的生命之索时，他已经 48 岁了。他变了；佛罗伦萨也变了，但是却不相同。佛罗伦萨在他不在的时期里变成了一个半民主、半清教徒的共和国；他却仍然习惯于公爵的统治和舒适贵族化的奢侈与生活方式。佛罗伦萨人经常批评地侧视他的丝绒，他和蔼的礼貌，和他那些卷发的年轻家仆。比他小 22 岁的米开朗琪罗憎恨跟他那破

鼻子成显明对比的那些姣好面孔，而且怀疑以达·芬奇的贫困，他从何处发现这么多钱过如此富裕的生活。达·芬奇曾在米兰的日子里捞到大约六百多个金币；现在他拒绝任何委托，甚至出自于在曼图亚那专横的 Marchesa；而且当他工作时他仍然带着过去惯常的闲散慵懒。

托钵苦行派的修道士们曾请小利比为他们的 Annunziata 教堂画一个祭坛。达·芬奇偶尔表示他想做类似的工作，小利比很礼貌地就把这差事交给了这位被公认为在欧洲最伟大的画家。苦行修道士们让达·芬奇和他的“家眷”住在修道院里，而且支付他们似乎有一段很久时间的费用。过后在 1501 年的某一天他揭开他所计划要画的《圣母、圣子、圣安妮与圣约翰》一画的稿图。它“不仅让每一个艺术家惊奇”，瓦萨里说，“而且当它展示出来……男女老幼在两天时间里拥去观赏，宛如是喜庆节日一样令他们感到非常地惊异。”我们不知道这幅现存于伦敦柏林敦宫中属于皇家艺术学院珍藏的画是否是真人一般大小，虽然法国权威人士们喜欢相信它是相当不同于存在卢浮宫里的画的第一幅，但可能它是的。轻带骄傲的微笑使得在画稿中圣母的面孔更温柔更愉快是达·芬奇的一个奇迹，与它相比，蒙娜丽莎的微笑是粗俗的、冷嘲的。然而，虽说它仍是列在文艺复兴最伟大的绘画中，但是它是失败的；圣母并不平稳地坐跨在她的母亲张开的两腿之间显得有些高雅，韵味不佳。很显然地，达·芬奇没有为苦行修道士把这草稿变成一幅画；它们必须请小利比，后又请佩鲁吉诺来画祭坛。但是不久之后——也许不同于那幅存于柏林敦宫的画稿——达·芬奇绘了幅现存于卢浮宫的《圣母、圣安妮和耶稣》，从安妮加冠的头到圣母的脚——令人反感地赤裸着，但却非凡地美好——这是一次技术上的胜利。在长方形的构图里那些曾在画稿中失败的，在这里却完全地成功了：圣安妮、圣母、孩子和羔羊的四个头划出了一条完好的结构：小孩和他的祖母正专注在圣母身上，以及这些女人们举世无双折缀的衣着填满了发散的空间。达·芬奇特殊的障眼手法使所有轮廓变得缓和，有如模糊的影像使他们的生命变得温柔。达·芬奇风格的微笑——在画稿中的圣母上或在绘画中的安妮上——创立了一个为达·芬奇的追随者继续了半个世纪的风尚。



从这些对微微召唤不可思议的着迷到替凯撒·布乔亚当军事工程师(1502年6月),达·芬奇经过一段几乎令人难以置信的转变。布乔亚崛起在罗马纳地方他的第三次战役里:他要一个能制地形图、装建堡垒、桥梁或者导引河流及能发明攻防武器的人。也许他曾经听过达·芬奇说出或绘出新的战争机械的想法。例如:他为一辆装甲车或坦克做的草稿,车的轮子是由它挡板里面的军士来移动的。达·芬奇曾写道:“这些车子代替了象……它能由兵士举枪刺戮,能由兵士持风箱发出吼声惊吓敌人的马匹,它可以带着配枪的兵士打垮每一个连队。”或者,达·芬奇说,你可以在战车的侧腰上装上可怕的大镰刀,而且可以在向前突出的车辕上装上更能致命的回转镰刀。这些将砍人像在田里割草一般。或者你可以那将使战车的轮子转动一个机械装置,使车轮旋转时在四个方面致命地打击敌人。你可以让兵士藉着放置些保护的掩盔攻击一个碉堡:而且你可以藉着掷进有毒瓦斯的瓶子驱使被围者。达·芬奇曾计划写一本“如何利用放水造成狂烈的水灾以逐退军队的书”和一本“如何藉着关闭留经峡谷流水的出路去淹没军队的书”。他曾经设计一些机器,例如能从一个回转的平台上自动地发射一连串箭枝的设计,如能在车架上举起炮来的装置,如在一支围攻的兵力,试图攀登城墙时拥挤的梯子能向前倾的装置。凯撒·布乔亚把大部分这些新奇的机器当成不能实用的东西搁置起来;他在1503年围攻西律城时试用过一二样。虽然如此,他还是发布下述权威的特许状(1502年8月):

致所有我们的副官、城主、队长、佣兵队长、官员、兵士以及百姓们:我们强迫和命令对此状持有者,即我们最优秀及倍受敬爱的仆人、建筑师和总工程师达·芬奇——我们任命此人彻底检视在我们领土上的要塞和碉堡,依照他们的需要和他的咨议,我们可以提供他们的必需品——给予完全免除通行税及租税、对他本人及其友人致友善的欢迎;完全如他所愿地自由去观看、检查或作准确的实验;而且为了这个任务如他所需地给予人力协助;以及所有可能的支援和帮助。我们的意旨要求在我境内主持任何工作之每一工程

师必与他商议且遵照他的指示。

达·芬奇著作很多，但很少有关他自己的。我们会喜爱他对布乔亚的意见，而且也可以拿他对佛罗伦萨在这时出使布乔亚的特使——马基雅维利的看法相比较。但是我们所知道的是达·芬奇曾访游过伊摩拉、法恩扎、弗利、拉韦纳、里米尼、佩萨罗、乌尔比诺、佩鲁贾、锡耶纳及其他城市；当布乔亚在那儿设陷及绞杀四个背叛的队长时，他正在 Senigallia；而且他献给布乔亚意大利中央部分六幅详明地图，其中显示河流方向、地势的轮廓和特性，河流、山岳、碉堡和市镇间的距离。随后不久他知道布乔亚已死在罗马，布乔亚帝国正在崩溃，同时布乔亚的敌人登上了罗马教皇的王位。达·芬奇活动的新世界在他面前凋落，他又再次转回到佛罗伦萨（1503年4月）。

这年10月索代里尼——佛罗伦萨政府的首脑——提议达·芬奇和米开朗基罗，每人为在韦基奥宫新建的五百人厅各作一壁画。两人都接受了，订定了严格的契约，两位艺术家各回他们自己的画室设计他们的草稿。每人画些佛罗伦萨军队的胜利场面：米开朗基罗画对比萨之战，达·芬奇画佛罗伦萨军在 Anghiari 大胜米兰军之役。一些机敏的市民随着作品的进度把他们当作一项罗马斗士般的竞赛：在双方的优点和风格上兴奋地争论，而且有些旁观者认为任何一幅画绝对地优于另一幅，都会决定以后的画家到底跟随达·芬奇对纤细微妙感情的喜好，或者跟随米开朗基罗对有力肌肉及有魔力的力量的偏好。

也许就在那时候（因为意外故无日期），这位年轻的艺术家用他原来对达·芬奇的厌恶，变成了穷凶极恶的侮辱。有一天在 Piazza Santa Trinità 地方一些佛罗伦萨人正在讨论《神曲》里的一行诗，看见达·芬奇经过，他们拦住他要求他解释。就在那时米开朗基罗也出现了，他热衷于研究但丁是众所周知的。达·芬奇说：“米开朗基罗在这里，他会解说这节诗。”这位不高兴的“泰坦”以为达·芬奇开他玩笑，非常轻视地开始说：“你自己解说！你就是那个作了个马模型去铸铜而没铸就让它没完成的人，可耻！而且那些米兰阉鸡们还以为你能完成它呢？”我们听说，达·芬奇深深地吓了一跳，但没