

目 录

编译者序	员
第一篇 绘画与他种艺术之比较	员
第二篇 画家守则	國原
第三篇 透视学	源袁
第四篇 光、影、色	苑远
第五篇 比例与解剖	员國
第六篇 动态与表情	员國
第七篇 素描与构图	员员
第八篇 衣服	员苑
第九篇 树木与草地	员國
第十篇 风景与自然现象	國豫

编译者序

—

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(1475—1525)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,1496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1506年,在学徒期间绘制了《受胎告知》、《德·边溪肖像》等作品。1508至1510年,画了两幅圣母像和若干素描。1510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,他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。这样就开始了他在艺术和科学上都取得丰硕成果的第一米兰时期(1482—1499)。他在这个时期初时绘制了祭坛画《岩间圣母》,并从事力学和飞行的研究;1484年左右,开始深入和系统地研究解剖学和光影学,阅读15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;1485至1488年,为马利亚修道院绘制《最后的晚餐》。《最后的晚餐》标志着芬奇艺术创作的最高峰,无论是对人物的性格刻画还是构图的严整方面,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,他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》、《昂加里之战》和《蒙娜丽莎》等杰作。1500年,应法国驻米兰总督查理·德·安波斯邀请,芬奇返回米兰,住到1506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。1506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。1510年,芬奇应法王法兰西斯一

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年缘月圆日,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》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。1540年左右,在梅尔兹的参与下,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》。1547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1597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15世纪中叶到16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。1550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。但是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内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1500至1510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顶峰的时候,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 1485 年左右写的《艺术手册》便是这类早期画书的一个例子。此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脱离手工艺范围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,是这个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,上升为一门独立的艺术。

1550 年,一位一身兼任画家、建筑家、剧作家的全才式的人,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了绘画的数学基础——透视学。实践部分就讨论了构图、光和色等问题。

15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(1412~1480)。他在1483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。

到文艺复兴盛期,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,建立文艺复兴盛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、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,它不被认为是一门高尚的艺术而是比其他艺术低一等。相反,芬奇却证明绘画高于其他艺术。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:“画家的心应当像镜子一样,将自身转化为对象的颜色,并如数摄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,是借艺术手段再现的自然。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像一面镜子,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,并和丰富的想像力结合,和自然竞赛,创造出自然中没有的形象。

和阿尔伯蒂一样,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。特别在远

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情不符。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《蒙娜丽莎》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,芬奇抱着与佛罗伦萨画派共同的想法,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。

在文艺复兴盛期,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》里所宣称的,“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,活像一袋萝卜。

人体动态表情和心理的描写是芬奇艺术的一个要素。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,芬奇更是文艺复兴盛期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、生活方法和道德修养等问题。这一篇是他的画论中最精彩的篇章之一。

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,又是历史上屈指可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作风,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 1565 年美国普林斯顿大学出版社的麦克马洪译本《绘画论》。

马柯德编译的《列奥纳多·达·芬奇论绘画》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《列奥纳多·达·芬奇论绘画》为依据(译文中简称“马”)。此外,还从下列各书中选了一些内容。

马柯德编译:《列奥纳多·达·芬奇论绘画》,马柯德译,人民美术出版社,1954年。

Ⅰ 马柯德编译:《列奥纳多·达·芬奇论绘画》,马柯德译,人民美术出版社,1954年。

Ⅱ 马柯德编译:《列奥纳多·达·芬奇论绘画》,马柯德译,人民美术出版社,1954年。

马柯德编译:《列奥纳多·达·芬奇论绘画》,马柯德译,人民美术出版社,1954年。

杉浦明平:《レオナルド・ダ・ヴィンチの手记》

是原稿没有而译者为醒目起见加入的,用来标明互相关联的某几小段的内容。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。注解都是编译者编写的。

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

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、修辞学、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。可是在这样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,他们的活动开了日后实验科学的先河。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，证明绘画绝不是什么“机械的手工劳动”，而是一门科学，是自然的合法的儿子。

芬奇认为，一门真科学必须具备两个条件：一、以感性经验为基础；二、能像数学一样严密论证。绘画以最高贵的感觉——视觉为基础。视觉能最敏捷最准确地将外界的形象传给人的知觉，所以是最有用的科学。他以眼睛的功能阐明绘画的优越性，确认绘画是研究自然和表述科学知识最有效的手段，这是《比较论》中的重要主题思想之一。他在不倦地探索自然奥秘的过程中，积累了大量笔记，它们图文并茂，表述了当时科学观察和研究的最优秀水平。

透视学、明暗学是应绘画的需要而产生的学问，能够像数学一样严密论证。

绘画科学高于数学，后者只研究数量和大小，不关心自然界的美，绘画则能够将自然界中转瞬即逝的美生动地保存下来。

《比较论》是以争论的语气写成的，仿佛是和某个假想的对手在进行辩论。芬奇的朋友，数学家佛拉·路卡·巴乔里在他的著作《神圣比例》的献词中，提到芬奇参加了1509年10月19日在米兰的洛多维柯公爵宫廷里举行的一场有宗教家、医生、天文家等各界人士参加的关于各门科学高下的大辩论。《比较论》会不会是与之有关的提纲或记录呢？这就不得而知了。

〔绘画是一门科学〕

绘画科学的第一条原理：绘画科学首先从点开始，其次是线，再次是面，最后是由面规定着的形体。物体的描画，就此为止。事

实上绘画不能越出面之外,而正是依靠面以表现可见物体的形状。

绘画的第二条原理 第二条原理涉及物体的阴影,物体靠此阴影表现。我们将阐明阴影的原理,而后进一步阐明阴影如何使画面具备雕塑一样的凹凸感。

绘画科学包含什么内容?——绘画科学研究物像的一切色彩,研究面所规定的物体的形状以及它们的远近,包括随距离之增加而导致的物体的模糊程度。这门科学是透视学(即视线科学)之母。

透视学分为三部分。第一部分单研究物体的轮廓线。第二部分研究距离增加时色彩之淡退。第三部分研究物体在不同距离处之模糊程度。

单研究物体的轮廓线的第一部分叫素描,也即勾勒物体外形的学问,于是由此发源了另一门专研究光线与阴影的明暗学,这是一门需要长篇阐述^①的科学。而视线的科学产生了天文学,天文学全是视线和锥体截面,所以是一种简单透视。

哪些知识是机械的?哪些知识是非机械的?——人们说,从经验中产生的知识是机械的,从心中起源与完成的知识是科学的,起之于心而以手工劳作完成的知识则是半机械的。依我看,那些不从经验(一切无可怀疑的结论的母亲)中产生,又未曾被经验检查的知识,也就是无论在起始、中途与终了一概未经过感官知觉的知识,就全是虚假而极端谬误的。如果我们怀疑得自感性的知识

^① 此处原文为“这门科学有极大的发展前途”,按李希特《比较论》译。因而在译成“这是一门大有发展前途的科学”,此处按李希特《比较论》译。

的确切性,那么我们应当怎样去加倍怀疑那些与感觉背道而驰的东西,比如上帝的本质、灵魂以及诸如此类的事物,在这些问题上永远存在无休止的争论。^①的确总是这样,缺少理由的地方,牵强附会便占优势。有确切的知识的方面,就没有这种情况。

因此哪里有强词夺理,哪里就没有真正的知识。因为真理只有一个结论,它一旦被人们知晓,争论便永远结束。如果争论又发起,就表明其中必有虚假混乱,真理并不再生。

一切真科学都是我们感官经验的结果,从而使好弄口舌者哑口无言。经验不以幻梦哺育研究家,而是从确切无疑的第一原则出发,逐步循着可靠的程序达到切实的结论。从研究数和测量的初等数学即算术和几何上面,就可见这一点。它们极其正确地处理不连续量与连续量^②,在这里绝没人争论二乘二大于六还是小于六,或者争论三角形三角之和是否小于二直角。这一切争论早已不再存在,献身于数学的人因此可以安静地享受这门科学的成果。骗人的纯思辨的学问就不能做到这点。如果你说这些正确的科学因为非靠手工不能达到目的,所以应当归入机械类,那么我要说一切以文人的手完成的艺术也该归入机械类,因为文人就是一种书写家,而书写本是图画的一个分支。

天文学和其他科学也有手工操作,虽然它们先在脑中产生,正同绘画首先在构思者的心中产生一样,但不动手就无法实现。

科学的、真实的绘画原则首先规定什么是有影物体,什么是原生阴影,什么是派生阴影以及什么是亮光。也就是说,不需动手,单凭思维就足以理解明亮、阴暗、色彩、体积、形状、位置、远近和运

^① 传记家瓦萨里曾说:“芬奇不信任任何宗教,认为当一名哲学家比当基督徒高明得多。”

^② 亚里士多德在《范畴篇》中将算术研究的量——数字称做不连续量,将几何学研究的量——长短大小称做连续量。

动、静止等原则。这是存在于构思者心中的绘画科学,从这里产生出比上述的构想或科学之类更为重要的创作活动。

哪一门科学更有用,在什么方面有用?——一门科学,若其成果最容易传达,也就最有用处,反之,其成果较难传达,用处也较少。因为绘画依靠着视觉,所以它的成果极容易传给世界上一切世代的人。经由耳朵通向我们理智的道路和通过眼睛到达理智的道路迥然不同。绘画不同于文学,不需各种语言的翻译,就能像自然景物一样,即刻为一切人通晓,而且还不仅限于人类,动物也是这样。可举一幅画像为例,画中人是一个家庭的父亲,那就不单是襁褓中的婴儿爱抚它,连家里的猫狗也尊重它,这确是一种奇观。

绘画能比语言文字更真实更准确地将自然万象表现给我们的知觉。但文学比绘画更切实地表现语言。让我们来断定一下,到底表现自然作品的科学或表现人为作品的科学,哪个更奥妙?诗歌之类作品中的语言都是人的产物,并且通过人的唇舌表达的。

鄙视绘画的人,既不爱哲学,也不爱自然。绘画是自然界一切可见事物的唯一的模仿者。如果你藐视绘画,你势必藐视了一种深奥的发明,它以精深而富于哲理的态度专门研究各种被明暗所构成的形态(例如海洋、陆地、植物、动物、花草,等等)。绘画的确是一门科学,并且是自然的合法的女儿,因为它是从自然产生的。为了更确切起见,我们应当称它为自然的孙儿,因为一切可见的事物一概由自然生养,这些自然的儿女又生育了绘画,所以我们可以公正地称绘画为自然的孙儿和上帝的家属。^①

^① 参看但丁《神曲·地狱》第十一章:“艺术取法于自然,好比学生之于教师,所以你可以说艺术是上帝的孙儿。”(见王维克译本,作家出版社,1956年版,147页)