

邱紫华, 1945年生, 男, 重庆市人, 教授, 1983年毕业于兰州大学中文系文艺学专业, 获文学硕士学位, 同年分配至华中师大中文系任教。现任华中师范大学文学院教授, 南京大学中文系文艺学专业, 华中师范大学文学院文艺学专业博士生导师, 华中师范大学文艺学中青年学术带头人, 华中师范大学学报主编, 获国务院专家津贴。自1981年以来, 陆续在国内高校学报和《文艺研究》《文学评论》《外国文学评论》《光明日报》《外国美学》《中国文化报》等发表论文150余篇, 出版专著五部。近年来承担了教育部社科基金项目(哲学): 印度美学史; 国家社科研究基金项目(哲学): 东方美学范畴研究。近三年出版的代表作有: 1.《思辨的美学与自由的艺术——黑格尔美学思想引论》(专著)。2.《悲剧精神与民族意识》(修订本), 华中师大出版社2000年出版。3.《东方美学史》, 商务印书馆2003年出版。4.《印度美学史》, 华中师范大学出版社2003年出版。5.《西方美学史》第二卷:《文艺复兴至启蒙时期的美学》, 中国社会科学出版社2002年出版。

## 达·芬奇的艺术美学思想<sup>\*</sup>

邱紫华

(华中师范大学 文学院, 湖北 武汉 430079)

**内容摘要:** 论证了达·芬奇的艺术美学思想, 指出经验论和泛神论是达·芬奇美学思想的哲学基础; 论述了达·芬奇对绘画艺术的本质与美学特征的独特见解, 分析了达·芬奇把真实性和创造第二自然作为绘画艺术的最高审美标准的原因, 论及了达·芬奇的审美趣味以及在美学史上的重要地位。

**关键词:** 达·芬奇; 经验主义; 真实性; 第二自然

**中图分类号:** B835 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-2804(2003)02-0001-05

达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452~1519)是文艺复兴时期的巨人和全才。他在文化史上获得了多种荣耀的称呼: 画家、发明家、科学家、艺术理论家和美学家。

达·芬奇兴趣广泛, 勤于思索和观察, 其著述丰厚, 据说, 现存的他的笔记和速写本就达五千页之多。他的美学理论主要表现在他多年的研究笔记《论绘画》(Trattato della Pittura)之中。这本书于1651年整理出版。达·芬奇在绘画创作和绘画美学理论两个方面都是文艺复兴时期的高峰, 他的美学思想充分体现了文艺复兴盛期的人文主义、自然主义和科学主义的特征。他的美学思想来自于长期的艺术创造实践和科学实验, 是经过充分哲理思考之后的理论提升, 所论证的问题既有具体的针对性, 又

有普遍的理论意义, 代表了文艺复兴时期最成熟的艺术美学思想。我们从以下几个方面来论述达·芬奇的艺术美学思想。

### 一、经验论和泛神论是达·芬奇美学思想的哲学基础

达·芬奇认为, “我们的一切知识来源于我们的感觉。”“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的确切性, 那么我们应该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、

\* 收稿日期: 2002-12-05

基金项目: 国家社会科学基金项目(01BZX046)资助

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……一切真科学都是通过我们感官经验的结果……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……骗人的纯思辨的学问就不能作到这点。”

“达·芬奇与其同时代的多数科学家相同,企图指出科学的方法是经验而非实验。”

达·芬奇在上述论证中的观点是清晰而明确的。他所谓的“经验”是指在实践中总结出来的、经过反复验证过的认识成果或结论。这些“经验”经过感觉、知觉的反复体验和印证,具有屡试不爽的可证明性和实用性,并且经验总是在实践活动中不断地得到修正和检验,因此具有真理性。经验来自不断的感觉和知觉,经验性的真理就当然地可以接受感觉或知觉的检验。相比较,中世纪的经院哲学那些先验命题,诸如上帝的本质、灵魂、上帝创世的日期、末日审判等都是无法用经验或事实去加以证明的。所以达·芬奇这样抨击基督教宗教哲学的霸权作风:“缺少理由的地方,牵强附会便占优势。”相反,“有确切的知识的地方就没有这种情况。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,它一旦被他人知晓,争论便永远结束。”

人类真理观念的发展是从感性经验到理性抽象的,达·芬奇的“经验论”也符合这个过程。他所反对的“纯思辨的学问”是指基督教经院哲学的先验知识,而不是19世纪才出现的“思辨哲学”。我们把达·芬奇的“经验论”同后来的英国经验主义哲学,尤其是洛克的哲学比较一下,就可以看出达·芬奇思想的超前性了。罗素解释说:“所谓经验主义即这样一种学说:我们的全部知识(逻辑和数学或许除外)都是由经验来的。”

在西方哲学史上,洛克被看作是经验主义的始祖。他在《人类理解论》第一卷中就论述了没有天生的观念或天赋原则。第二卷中以白纸为例,说明人类的知识从何而来:“我可以一句话答复说,它们都是从‘经验’来的,我们底一切知识都是建立在经验上的,而且最后是导源于经验的。”洛克认为,知觉既是趋向知识的第一步和第一级,而且是材料的一切知识的进口。”这些观点和话语同达·芬奇的论述非常相似。达·芬奇和洛克的经验论观点在现代已是人人皆知的哲学常识,“但是在洛克时代,心灵据设想先验地认识一切种类的事物,他倡导的

认识完全依赖知觉作用,还是一个革命性的新说。”达·芬奇的论述却早于洛克将近两百年!由此可以看出达·芬奇思想的超前性。

达·芬奇的哲学思想中有明显的泛神论观点。16世纪意大利画家和最早的传记作家瓦萨里在他著作的第一版所写的达·芬奇传记中说,达·芬奇是用“异端邪说”铸成的心,他并无任何宗教信仰,但在后来出版的几个版本中,瓦萨里删除了这一页。达·芬奇指出:“一切可见的事物一概由自然生养。”

这一判断,同基督教的上帝创世说大相径庭。“达·芬奇看到在自然中也沉浸着神圣的理智,‘神圣的理智已活生生地被灌注在自然界中’。”<sup>40</sup>“这种宇宙理智的灵魂无所不在……‘它的光照耀着所有的星球,它的光线笼罩着宇宙,一切生灵都从它那里得到热,除此之外,世界上不存在任何别的光和热。’”<sup>41</sup>可见,芬奇所说的“神”、“神智”不是上帝,而是自然的神性。尤其是在晚年,达·芬奇“指出神是大自然、自然法及‘必需’……神秘的泛神主义(Pantheism)始终就是他的宗教信仰。”<sup>42</sup>正因为达·芬奇崇尚自然,热爱自然,把自然事物看作是有生命和情感的东西,所以他才追求像镜子一样地再现自然,才把逼真性、真实性作为绘画之美的最高标准。他的一系列具有创新性的绘画理论和创作方法就是围绕着如何真实地科学地再现自然来展开的。

## 二、绘画艺术的性质与美学特征

在14世纪文艺复兴初期,艺术家们对于绘画艺术大都是重视技法上的研究,很少论及绘画的性质与美学特征。进入15世纪之后,就有陆续有这方面著作出版。1435年列昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂写了《绘画论》,该书已不是经验和技法的罗列,而是理论和实践相结合的绘画理论了。1485年佛罗伦萨的画家皮埃罗·德拉·佛兰西斯卡(1416~1492)写了《绘画透视学》,把透视学发展到相当成熟和完善的程度。他们突出的成就在于对绘画空间的征服。到文艺复兴盛期,艺术家们在明暗处理、光线研究、艺术人体解剖学、人物心理刻画和比例学、色彩学等方面有巨大进展,而达·芬奇在上述方面都有突出的理论研究成果和实践中的创造发明之处。达·芬奇所写的《绘画论》不仅在绘画理论和实践相结合方面有透彻的阐述,而且对绘画的性质和美学特征做出了深刻全面的论述,成为文艺复兴时期

艺术美学理论的经典著作。

芬奇论绘画的性质是以感觉经验论为思维基础,从自然主义和科学主义相结合的角度展开的。首先,芬奇根据“我们的一切知识来源于我们的感觉”这一基本观念,指出在绘画与现实的审美关系中,绘画是人的审美感受的反映或表现,而人的审美感受又来自于自然,因此,自然是绘画的源泉;“绘画是自然界一切可见事物的模仿者”,是“自然的合法的女儿,因为它是从自然产生的……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。”<sup>43</sup> 绘画“可以让人在一瞥间同时见到一幅和谐匀称的景象,如同自然本身一般。”<sup>44</sup> 这就是说,绘画最贴近自然,最能够真实地再现自然。其次,芬奇通过绘画同诗与音乐的比较而认为,在直观的真实性上,“绘画确实地把物象陈列在眼前,使眼睛把物象当成真实的物体接受下来。诗所提供的东西就缺少这种形似。”<sup>45</sup> “绘画包罗自然的一切形态在内,而你们诗人除事物的名称以外一无所有,而名称不及形状普遍。”<sup>46</sup> 绘画与音乐相比较,音乐是瞬间即逝的艺术,绘画却能够使事物永远地存在;音乐无法表现出直观的形象之美,也就是说,绘画最具有形象的直观性、客观性和视觉感受的真实性。绘画同雕塑相比较,雕塑是运用自然的固定的光线来表现,而绘画是创造各种方向的光线来达到真实感;在创造性和自由性上,绘画更符合艺术的创造性原则。雕塑缺少自然的丰富的色彩美,绘画却可以最充分地运用色彩来表现大自然的所有色彩。这就是说,绘画是一门最富有创造性的、最自由的艺术。这样,达·芬奇就总结出了绘画的美学特征:自然性、真实性、直观性、客观性、永久性、创造的自由性。

### 三、绘画艺术之美在于镜子般的真实和创造出来的第二自然

既然绘画艺术最贴近自然,那么,绘画艺术的审美判断的标准必定就是“逼真”、“似真”或“酷似自然”,即像自然一样的真实,由此“真实性”就成为绘画审美判断中核心的范畴。对于“真实性”内涵的阐述,达·芬奇以“镜子”对自然物的反映为例加以说明:画家的“作为应当像镜子那样,如实反映安放在镜前的各种物体的许多色彩。作到这一点,他仿佛就是第二自然。”<sup>47</sup> 所以,“镜子为画家之师”<sup>48</sup>。

这是强调真实性是绘画的审美标准。但单纯的被动的反映绝不是艺术创造。芬奇指出:“画家与自然竞赛,并胜过自然。”<sup>49</sup> 他认为那些缺乏创造性的、“不运用理性的画家,就像一面镜子,只会抄袭摆在面前的一切东西,却对它们一无所知。”<sup>50</sup> 那么,绘画作品怎样才能超越自然之美呢?首先,达·芬奇认为应当“师法自然”:画家“要是他愿意向自然学习,就可以获得优异的成绩。一味崇拜权威而不师法自然,那就不是自然。”<sup>51</sup> 对于想有所作为的画家而言,“更切实的办法还是面向自然的物体,而不是去跟随那些拙劣地模仿自然的东西,给自己养成坏习惯,因为能直接到泉水去的人就不再跑向水缸。”<sup>52</sup>

他再一次强调:“我们一切知识来源于我们的感觉。”芬奇主张画家应当勤于观察自然事物,用心体悟自然,悉心研究自然,对自然事物精心写生。这一切活动应在理性的科学精神的引导下进行,因为“正确的理解来自以可靠的准则为依据的理性,而正确的准则又是可靠的经验,亦即一切科学与艺术之母的女儿。”<sup>53</sup>

这就是达·芬奇的自然主义的美学思想。其次,达·芬奇在创作实践中往往从大量的素材中,选取最有情感冲击力的视觉形象加以全新的拼装、组合:在裸像素描中“选取最优美的四肢和身躯”;在人们自然的面貌中,“从许多美貌的面庞选取最佳的部分”;总之选取自然物中最具有典型性的、最具有特征性的部分加以全新的创造。这同古希腊艺术家宙克西斯画美人海伦的像所采用的方法是相同的。芬奇相信,只有通过突出事物的特征,只有创新,才能够使艺术超越自然之美。

那么绘画如何才能创造出第二自然,如何才能达到酷似自然的标准呢?达·芬奇提出了透视、光影色、比例等创造真实的美的形象的基本手段。这几方面正是文艺复兴时期自然科学同艺术创作实践相结合而不断创新发展的伟大成果。所以达·芬奇说:“绘画,实际上是科学和大自然的合法女儿。”<sup>54</sup>

文艺复兴时期透视学通过乔托、马萨乔、多那太罗、布鲁内列斯基等艺术家在自己创作实践中的探索和尝试,已取得了重大的发展,理论上也有布鲁内列斯基、阿尔贝蒂、弗兰西斯卡等人的精心研究和总结。这些艺术家在透视学方面最大的成果在于直线透视,也叫做焦点透视。线透视是阐明物体为什么越远越小的道理。古希腊数学家欧几里德和

13世纪波兰学者维帖罗的著作中已有所论及。文艺复兴时期的艺术家为了遵循自然,表现真实的美学原则,在透视上进行了悉心的研究,仅维帖罗的著作中就有805条关于透视的结论。达·芬奇在透视学上的贡献在于他把透视分为了三个分支,而且重点研究了后两种透视,并且在创作实践中取得了巨大的成功。这三个分支的透视就是:缩形透视,也称为线透视;色透视,也称空气透视;隐没透视。线透视研究物体远离眼睛时看起来变得很小的原因;色透视研究物体离开眼睛愈远时它色彩的变化原因及规律;隐没透视研究物体为何离眼睛愈远其轮廓就愈模糊。达·芬奇把透视学看得很重要,认为绘画是以透视为基础:“透视学是绘画的缰轡和舵轮。”<sup>45</sup>“对正确的理论来说,透视是先导和入口。没有透视,即便有了绘画机会,也不能画好任何东西。”<sup>46</sup>尤其是线透视的运用,使“这么小的空间可以容纳整个宇宙的形象。”<sup>47</sup>

这就是说,线透视技术大大扩展了画面的表现范围,也使形象更符合视觉感受。在色透视方面,达·芬奇发明了“渐隐法”(sfumato),就是用极柔和的色彩和柔和的明暗对比使物体的轮廓线变淡,甚至消失。这种模糊不清的轮廓和柔和的色彩使得一个形状似乎融入了另一个形状之中,从而造成一种晕光的效果,不仅使物体层次感非常丰富,而且令人回味。达·芬奇这一创造性的色透视法,打破了欧洲两千余年来绘画以轮廓线为主体的传统。达·芬奇在绘画理论和创作上取得的成就,结束了“绘画是工艺”的时代,开创了“绘画是以科学为基础的艺术”的时代。

艺术同科学完美地结合在文艺复兴盛期的艺术创作中。无论透视或色彩,也无论比例和构图,都与当时的自然科学尤其是数学、物理学、几何学和解剖学等紧密联系在一起。达·芬奇非常重视自然科学在绘画中的作用,尤其是数学和解剖学的作用。他曾声称,亲自解剖过三十多具尸体。在他的笔记中有大量的解剖图画和文字说明。而人体比例学正是通过解剖学的研究而发展成为绘画科学中的重要部分的。达·芬奇把比例推崇为“神圣的比例”,比例不仅是科学绘画的法则,而且是绘画作品产生美感的基础。从现存的人的笔记中,就可以看过他研究人体和物体比例的细致程度。而比例是以数学为基础的。达·芬奇研究运动状态中的人体结构和肌肉、筋骨的变化状况和比例的关系,可以说是达到了非常详尽的地步。芬奇说:“美感完全建立

在各部分之间神圣的比例关系上,各特征必须同时作用,才能产生使观者往往如醉如痴的和谐比例。”<sup>48</sup>可见,达·芬奇研究透视学、色彩学、解剖学、比例学和构图学等科学所获得的知识,其终极目的就是为真实地再现自然,为了在艺术中创造“第二自然”,就是为了最大程度地获得真实的、符合人的视觉的美感。

#### 四、达·芬奇的审美观

达·芬奇的美学思想主要是形式美学。他的美学见解大多数是针对绘画创作的实践而发的。在《论绘画》中,他论及了对比、和谐、天然与简朴、生动与传神和自然美等重要的美学问题。芬奇非常重视同一幅画中对比原则的运用,他认为这是产生强烈的视觉美感的手段:在“同样美观的色彩中,凡与它的直接对比并列的颜色最悦目……黑衣裳使人体肤色比原来显得白,白衣裳使肤色显得黑。”<sup>49</sup>“我以为叙事画中应让对立面相互混杂,以造成强烈的对比,尤其是对立物紧挨时更是如此。丑陋的挨着美貌的,魁梧的挨着瘦小的,老人挨着小孩,壮汉挨着病夫。”<sup>50</sup>“美和丑因互相对照而显著。”<sup>51</sup>对比是形式美的规律中最有情感冲击力的手段之一。它往往通过事物之间“本质上的差异面的同时并存”<sup>52</sup>以及它们之间相互冲突和对立、相互否定的紧张关系而使人的情感处于敏感和亢奋的状态,从而导致一种强烈的认知的快感出现。在《最后的晚餐》中,耶稣的沉静和犹大的惊诧就形成了强烈的对比。达·芬奇洞察到对比是手段而不是目的,对比应当形成和谐。芬奇曾谈到:“各特征必须同时作用,才能产生使观者往往如醉如痴的和谐比例。”这充分说明芬奇对和谐的重视。所谓“各特征”就是各种事物之间的对立与差异,它们所形成的多样化统一就是和谐。所以,“和谐一方面是在本质上的差异面的整体,另一方面也消除了这些差异面的纯然对立,因此它们的互相依存和内在联系就显现为它们的统一。”<sup>53</sup>可见,芬奇在谈比例或差异时,也重视差异面、对立面最终形成的和谐。所以,达·芬奇非常重视画面构图的整体有机性,以达到和谐。

芬奇的审美趣味表现在他欣赏简朴之美和动态之美上。他说:人们之所以驻足来欣赏美人,往往“只在于容貌的美,不在于穿戴的华丽……你们不见美貌的青年穿戴过分反而折损了他们的美。你们不见山村妇女,穿着朴质无华的衣服反比盛装的妇女美得多。”<sup>55</sup>芬奇的审美趣味倾向于简朴之美的

特点也在他的作品中体现出来:《蒙娜·丽莎》中的女主人公的穿着就显得非常简朴,几乎没有任何装饰品,这促使欣赏者的视线一下子就注目于人物的面孔和神态上。芬奇非常强调表现人物的动态,主张通过对人物动作的描绘来突出内心的情感和特定的精神状态:“绘画里最重要的问题,就是每一个人物的动作都应当表现它的精神状态,例如欲望、嘲笑、愤怒、怜悯等……在绘画里人物的动作在种种情形下都应当表现它们内心的意图。”<sup>36</sup>“一个用动作最完善地表达出激励了他的热情的人物,最值得赞许。”<sup>37</sup>这就是达·芬奇领悟到的“以形写神”、“以动传情”的美学奥秘。

对于达·芬奇在艺术史和美学史上的贡献, 16

世纪的艺术史家、著名的传记作家瓦萨里的评价是公正而深刻的。“瓦萨里把他以下几点称之为‘现代’风格:设计的果敢,一切自然细节精致入微的摹写,严谨的法则,出色的秩序,正确的比例以及崇高的美感,学识渊博并富于创造性,还赋予他笔下的人物以情感与生命。”<sup>38</sup>这一评价的实质就是说,达·芬奇的创作成就和美学思想把欧洲艺术形式带入了现代形态,事实的确如此。达·芬奇以他惊人的胆识和智慧发展了经验主义的研究,把人文主义的自然观同科学的形式主义美学完美地结合起来,为艺术家开拓了绘画史上伟大而又新颖的视野,创立了全新的艺术形式,成为了欧洲艺术史上难以企及的高峰。

#### 注 释:

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 25 27 28 29 30 31 34 35 36 达·芬奇: 芬奇论绘画 [M] 北京: 人民美术出版社, 1979. 48 16 15~ 16 17. 17. 24 20 21. 41. 54 42 40 48 182 52 56 57. 28 120 187. 180 180~ 181. 169 170

12 威尔·杜兰: 世界文明史·文艺复兴(上) [M] 北京: 东方出版社, 1999. 273 278

罗素: 西方哲学史(下卷) [M] 北京: 商务印书馆, 1976. 139 140 140

洛克: 人类理解论 [M] 北京: 商务印书馆, 1959.

10 11 加林: 意大利人文主义 [M] 北京: 三联书店, 1998. 180 180

24 26 阿·古贝尔, 符·巴符洛夫: 艺术大师论艺术, 第二卷 [C] 北京: 文化艺术出版社, 1992. 122 126

32 33 黑格尔: 美学, 第1卷 [M] 北京: 商务印书馆, 1979. 179 180~ 181.

37 休·昂纳, 约翰·弗莱明: 世界美术史 [M] 北京: 国际文化出版公司, 1989. 357.

## On the Aesthetics of Leonardo da Vinci

QIU Zi-hua

(School of Arts, Central China Normal University, Wuhan, 430079, China)

**Abstract:** Based on a comprehensive scrutiny of Leonardo da Vinci's artistic and aesthetic thoughts, his unique conception of the essence of the visual arts, and the aesthetic criterion he set for the relationship between realism and reproduction, the paper concludes that empiricism and pantheism are the philosophical foundations of his artistic creation.

**Key words:** Leonardo da Vinci; empiricism; realism; second nature

(责任编辑: 李向辉)