

## 达芬奇镜子说的哲学基础与理论内涵

雷礼锡 李会君

**内容提要:**达芬奇反对中世纪正统神学与经院哲学的认识方法,倡导经验认识方法。在此哲学基础上提出了著名的镜子说,强调艺术家要把经验之镜与心灵之镜有机结合,以自然之镜表现完美自然的本质形象。

**关键词:**达芬奇 镜子说 艺术理想 艺术美学

**作者简介:**雷礼锡,襄樊学院美术学院副教授,主要研究艺术美学;李会君,襄樊学院中文系讲师,主要研究方向为文艺理论。本论文为2008年度湖北省教育厅人文社科研究重点项目(2008d123)阶段性成果。

**Title:** Philosophical Foundation and Academic Meanings of Leonardo da Vinci's Theory of Mirror

**Abstract:** Leonardo da Vinci is against understanding methods of medieval orthodox theology and scholasticism, and advocates empirical method. Based on this philosophy, he puts forward a famous theory of mirror, which emphasizes that artists should represent essential image of the perfect nature through the natural mirror, which combines the mirror of experience and that of soul.

**Key words:** Leonardo da Vinci theory of mirror artistic ideal artistic aesthetics

**Authors:** Lei Lixi is associate professor of College of Fine Arts, Xiangfan University (Xiangfan 441053, China). He mainly studies artistic aesthetic. Email: leashylay@163.com. Li Huijun is lecturer at the Department of Chinese Language & Literature, Xiangfan University (Xiangfan 441053, China), majoring in literary theory.

达芬奇追求以人为中心、以自然为基础的艺术创作理想,并以经验实现人与自然之间的有机沟通。其“镜子说”就是这种艺术创作理想基本原则。在他看来,“自然”意味着人的经验领域内的自然,不是中世纪基督教神学为人所划定的有如地狱并充满苦难的世界;“人”意味着能够通过经验对自然真理进行主动探索和表现的人,不是中世纪基督教神学规定的、只能被动地从上帝那里接受有关天启信条或神学知识的羔羊。因而,经验不仅是人能够挣脱宗教神权束缚的武器,而且是人能够主动地从自然界里获得真理、发现美、享受美的手段。这正是达芬奇强调艺术创作要以“镜子为画家之师”(达芬奇 51)的要旨所在。

达芬奇的镜子说构成了他的艺术美学思想的重要内容,也是美学界曾经有过较多研究与阐述的内容。陆扬曾经指明,就达芬奇美学思想“对

我国的影响来看,最为人称道的无疑是他的镜子(speculum)说”,其镜子说主张艺术家要从整体上把握创作与自然的关系,追求艺术要真实地再现自然,“一方面重申艺术家必须忠实于自然,维妙维肖地再现自然的原貌(这一点上他费的笔墨远胜过阿尔伯特),一方面充分强调艺术的创造性和神性,乃至从反面提出了艺术有可能改进自然的惊人的观点”。胡经之则将达芬奇镜子说的本质理解成忠实地“再现自然”、“反映现实”的普遍创作规律,以谋求艺术作品源于自然而又高于自然(胡经之 170)。也有人认为达芬奇镜子说的核心在于“通过模仿自然把美留给人间”,其中的“镜子”术语主要有两种含义:一是用心中的“镜子”真实地反映面前的一切,表达艺术家心中的自然,这才能使艺术“师法自然”并“胜过自然”;二是用“镜子”来批评那些仅从外形去模仿的创

作倾向。当然,达芬奇镜子说的哲学基础是什么,其具体内涵有哪些,仍有详细考察的必要。

### 一、达芬奇镜子说的哲学基础

达芬奇主张“镜子为画家之师”,强调绘画要师法自然,要求艺术家如实描绘客观事物。表明达芬奇的一种哲学立场与主张,即反对中世纪正统神学与经院哲学的思辨认识方法,而倡导经验认识方法。

在中世纪经院哲学(即在学校里传授的有关神学的哲学)流行的时期,占据统治地位的认识方法是形而上学的思辨方法,并用于服务神学知识的建构,保障基督教义与上帝信仰的合理性。按照正统的基督教神学观点,上帝无所不在,上帝以道成肉身的方式显现于人间,被人们认识;神学知识不是从其它科学中得来的,而是凭藉上帝的启示得来的。托马斯·阿奎那就认为神学“不是把其他科学作为它的上级上官而依赖,而是把它们看成它的下级和奴仆来使用”(转引自冒从虎 240)。阿奎那还指明,理智的知识只在某个阶段上源自感性的知识,感性认识先于理智认识,但是,这只是说理智的知识由感觉引起,决不能说感性认识是理智认识的总原因或全部原因。在阿奎那看来,只是因为上帝在人的灵魂中创造的“理智之光”,使人的理智认识能够摆脱感性认识的局限性,并从个别事物里抽象出共相的知识,最终获得真理,而“真理只在理智之中”(转引自冒从虎 241)。

在中世纪末期,上述正统神学思想遭到了非正统神学的反对。亚里士多德的崇拜者、阿拉伯犹太哲学家阿维森纳(即伊本·西那,980—1037年)认为世界是永恒的,而非只有上帝是永恒的,而且神并非在时间上先于世界。阿维森纳认为存在着两种真理:哲学真理与宗教真理。基于这种二元论的思想,阿维森纳指明“真主”不过是世界存在的第一因或第一推动者,此后“真主”就无事可做了,因为“自然的运动是由自己发生的东西,例如石头往下掉,水向下流,火和空气向上升”(西那 xv)。但是,因为哲学与宗教看问题存在矛盾,所以二者在对方看来可能是荒谬的,不能被承认。阿维森纳已经触及认识上帝或认识自然中非常重要的方法论差别,即由于人们的认识方法不同,所得到的认识结论也会不同。

罗吉尔·培根(1214—1294年)一生致力于

谋求有关上帝的真正智慧,并主张革新传统基督教学术模式(经院哲学研究模式)。在罗吉尔·培根看来,旧的基督教神学与经院哲学对人们认识真理(认识有关上帝的智慧)设置了四道障碍:谬误重重的权威、习惯、偏见、因为骄妄虚夸而形成的无知。这四条障碍都违背人的经验,而“没有经验,任何东西都不可能充分被认识”(转引自冒从虎 256)。在他看来,科学的对象根本就不是抽象的实体、本质,而是自然界里个别的具体事物;只有这些个别的具体事物才是真实的存在。罗吉尔·培根并不反对基督教及其神学必需,而是反对经院哲学、反对旧的基督教神学。其目的是要把哲学(科学)与神学区分开来,从而推行正确的科学研究方法,获得有关上帝的正确知识与真正智慧。只是,这种针对神学知识方法的变革引发了反基督教思想的潮流,这恐怕是他始料不及的。邓斯·司各脱(1270—1308年)将罗吉尔·培根等人的经验方法作了新的发挥,认为“经验虽不是由一切事物,而只是由许多事物得来的,虽不是恒常的有,而只是多次有的,然而一个人仍然由经验可以确定地了解,事实是如此,永远如此,而且在一切情形中也是如此”(转引自冒从虎 260)。那么,通过经验认识事物的具体途径是什么?司各脱说,这就是感觉,“如果感觉的官能没有妨碍,那么,感觉的表象所描写的事物不会错误”(转引自冒从虎 260)。还有一位更加激进的神学家艾克哈特(1260—1327年)直接从方法论上否定了上帝的可认识性及神学知识的合理性。艾克哈特说:“上帝是难以名状的,因为关于他,人既不能说什么,也不能理解什么”,上帝就“是超越的存在和超本质的无”(转引自冒从虎 249)。在艾克哈特看来,不管使用什么样的认识方法,上帝根本就不是感性认识或者理智认识所能认知的对象,因为上帝是不包含任何多样性与差异性的统一体,人无法对它形成任何知识。艾克哈特的见解是承认信仰中的上帝,却反对有关上帝的所谓神学知识,他因此遭到罗马教廷的审讯。

正是在上述非正统神学思想的发展中,人及其感性认识得以从经院哲学和中世纪正统神学里冲决出来,获得了独立的认识地位。达芬奇的镜子说强调经验在认识中的重要地位与作用,强调艺术是对自然的反映、再现,其实就是西方哲学史上的经验方法在文艺复兴时期绘画创作与艺术美

学思想中更加具体的展开和应用。他承认人的知识都起源于感觉,认为“一切真科学都是通过我们感官经验的结果”(达芬奇 16)。他甚至说,凡是未经经验检验的知识都是虚假的、荒谬的,如果人们要怀疑源自感性的知识的确切可靠性,那人们将怎样加倍地怀疑与感觉背道而驰的东西(如上帝的本质、灵魂等等)?当然,达芬奇并未因此而否定上帝信仰,相反,他认为艺术是上帝的孙子(22)。只不过,他与众多非正统神学家一样,强调上帝是信仰的对象,而有关上帝的知识则必须依靠经验方法去获得。经验方法是获得一切科学知识的正确途径,而那些不能经由经验方法检验的旧的基督教神学知识(如道成肉身、三位一体之类的神学知识)是值得怀疑的。在此基础上,达芬奇认为绘画就是一门科学,是帮助人们认识自然世界之本质的合理而有效的途径。

## 二、达芬奇镜子说的四种内涵

作为从感性经验、从自然界出发以探寻理想主义艺术创作规律的艺术大师,达芬奇所提倡的镜子显然不是简单的反射论或反映论的代称,也不能说他的绘画本质观就是再现论的或反映论的,因为达芬奇的“镜子”术语有丰富的涵义,至少包括了如下四层重要的含义。

第一层,“镜子”指一种经验认识方法,即以人的感觉为基础来反映自然、认识自然。镜子在这里其实是一个比喻的说法,指的是感性认知、感性观察的手段。作为认识论意义上的“镜子”是欧洲中世纪以来十分流行的理论术语,是具有经验主义哲学倾向的人们常用的术语。同为文艺复兴时代的著名文学家莎士比亚也借《哈姆雷特》说演员应该用“镜子”来照自然。不过,“镜子”反映现实事物对象有双重意义:一种是积极的、热情的,它把对象的全部特征与细节反映出来,与对象事物本身非常相似;另一种是消极的、冷漠的,它只是被动地摄下对象事物,无法体现对象事物的精神品质。达芬奇提倡前一种“镜子”意义,主张艺术家应该像镜子一样记录下对象的所有信息,使绘画成为“第二自然”。达芬奇还主张,艺术家要积极主动地介入镜子,通过表现人物形象的动作并与其思想状态吻合,来揭示对象的理想品质、精神特征,这样才能保证绘画超过自然,才能证明艺术家可以与自然赛跑。为实现这一目的,达芬奇认为艺术家应该潜心研究数学、透视学、解剖学等

科学知识,从而达到科学与艺术的结合。达芬奇明确反对消极的镜子观,认为“一个缺乏理解能力而从事绘画的画家……就很象一面镜子,镜子反映出了其对面的一切对象,但他对这些对象却一无所知”(舍斯塔科夫 114)。

第二层,“镜子”指物理的、有形的镜子。这种镜子具有反射作用,能够直观地再现事物,因而能够成为画家描绘自然事物的有效依据。文艺复兴时代对镜子的使用,为艺术家找到了反映现实的理想工具或模式,使自画像成为可能。正是因为有了镜子才使得画家既是观看者,同时也是被观看者,所以就出现了包括达芬奇在内的许多重要的自画肖像画家。当然,达芬奇也看出了物理的镜子与绘画之间的重要联系与区别。他承认绘画所描绘的形象是不可触摸的,镜子反射事物的形象也是不可触摸的,二者都以光和影所包围的物体为内容,因而,镜子能够成为“画家之师”。但是,物理的镜子无法达到像心灵的镜子的功能,无法反映镜子面前的事物的内在特质。达芬奇明确反对“那些作画时单凭实践和肉眼的判断,而不运用理性的画家”,说他们“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”(达芬奇 40-41)。这里就是在批评有些画家有如物理的有形的镜子一样,只会照抄自然事物的外在直观形象。

第三层,自然本身就是镜子。达芬奇提倡绘画要师法自然。这里的自然,指的是感觉、经验中的“自然”,即经验世界,是人所能感觉、所能察知、能够有所发现的世界。这个世界也被人们称作“视线世界”或“视在世界”。作为一个长期从事自然事物的科学研究与探索的艺术家,达芬奇更关心自然物体的形象问题,而不是自然物体本身的特性。经过研究,他发现,“大气里充满了散布在其中的物体的无数的形象。所有这些形象都反映在一切物体上,一切形象都反映在一件物体上,每一件物体又都反映了全部物体”(达芬奇 60)。比如两面镜子互相对照,每面镜子都会映入另一面镜子,并且每面镜子还会把映在其中的影子连同它自己一起映入另一面镜子。也就是说,“每一件物体把自身的形象传到所有可以见着这样物体的地方,反之,这一件东西也能够接受它面向着的一切物体的形象”(达芬奇 60)。这明确地表达了一个思想,即自然界中的每个事物都是一面镜子,自然界则是由它们一起构成的庞

大的镜子群,其中,“每一件物体单独地将其自身的形象充满周围的空气,而这同一的空气同时也能够容纳空气内无数其它物体的影子,并且在整个大气里可以看见每一物体的全部,可以看见每一件物体的每一细小部分,整个大气中可见全部物体,在大气的每一最细小部分可见全部物体,每一物体在一切部分之中,一切物体在每一部分中”(达芬奇 61)。由于自然的这种镜子特性,自然界中的“一切物体都把自己的性质,形状和色彩的形象充满四周空气的每一部分”(达芬奇 62),从而形成了整个自然界可以被人们看到的形象。可见,达芬奇所提倡的镜子说并不只是其艺术理论、美学思想的体现,还是其自然科学思想的重要内容。

第四层,指理智与心灵的镜子。达芬奇认为,自然界中的镜子在反映(反射)事物的时候,会把一种力与事物的形象一起反映(反射)出去。但心灵的镜子(即人的理智与眼睛)不是单纯地只反映出事物的形象,还能反映(看出)事物形象的内在东西。他以眼睛为例谈到人的心灵或理智的独特反射、反映作用:“眼睛把它自己的像传给一切面对着它的物体上,也把这些物体的形象收进来,即收到自己的表面上,然后知觉从这里把它们加以收集考虑,并将那些可喜的形象纳入记忆”(达芬奇 60)。他还特别提到,“我认为眼内形象的不可见的力量可以射到物体上,恰如物体的形象也投射在眼睛上一样”(达芬奇 60 - 61),而作为“灵魂之窗”与“心灵的要道”(达芬奇 21)的眼睛可以最广泛最广阔地看到大自然中的无穷作品。达芬奇还进一步指明,自然事物的光与影会随着距离远近的变化而发生非常微妙的色彩变化。这种变化是普通的物理镜子反映不出来的,但是,人如果投入心灵去精心观察,就能发现其中的变化。因此,他提倡画家的心应该像镜子一样,这样才能纯净地面对自然事物,才能好好观察事物;主张画家不能只是凭借“肉眼”去判断,还需要凭借“理性”,否则就会对自然事物一无所知(达芬奇 40 - 41)。他举例说:“你们最好去盯住观看洒有水迹的墙壁,或是石色不匀的岩块。要想有所发明,先得能够从上述观察物中看出与神妙的大自然景物的相似之处,即能看出形态万千的高山、颓垣、岩石、树木、平川、山丘和溪谷,能看出面部表情,看出衣帽穿着,以及其他无数东西来。这无数的东西,你们都应能够一一化简为完

全与适当的基本形态。从钟楼上传出无论怎样一组音响,你们都能一一道出每个音调来。从这样的墙壁上也会发生同样的过程”(史莱因 79 - 80)。这非常明确地表示观察自然现象需要感官、理智与心灵的共同投入,也表明人对事物的镜子似的“反映”、“再现”,决不是简单的形貌观照或反射。达芬奇认为,既然科学与艺术不是简单地如同有形的物理的镜子那样直接照搬自然对象,必须通过感官、智慧与心灵来模仿、再现自然对象,那么,画家就应该学会独身静处,用心灵与理智去面对、去思考自己所看到的一切,“他的作为应当像镜子那样,如实反映放在镜前的各物体的许多色彩。作到这一点,他仿佛就是第二自然”(达芬奇 41)。也只有在这个基础上,绘画在表现自然方面才能与自然赛跑,甚至胜过自然。

### 三、镜子说与艺术理想的实现方式

尽管达芬奇的镜子说包含了诸多内涵,但从其艺术美学的主导追求来讲,镜子说则属于达芬奇实现其艺术理想的具体创作原则与途径。达芬奇在艺术创作中追求完美地表现自然事物的本质。这种完美在艺术创作中表现为追求自然事物的形式美、人物形象的姿态美、人物形象的精神美、艺术形式中各要素之间的和谐美及其所展示的内在神韵。他并不认为这种理想美的创造是虚构,而是艺术家对自然本质的认识与反映的结果。艺术家以其心灵之镜观看自然、再现自然,所创造的艺术作品当然就是符合自然本质的完美之物。他充分地相信:“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”(达芬奇 28)。并且,这种和谐的完美就是上帝对艺术家的赠予。他说:“呵,上帝,只要付出了劳动的代价,您确能售给我们一切美好的东西”(达芬奇 48)。艺术家的任务就是遵从上帝的赐予,努力“表现十全的美”、“构成整个画面协调”(达芬奇 24)的理想美。可见,达芬奇所谓画家以自然为师的“镜子说”,其实就是要求艺术家在艺术创作中要遵循这样的原则:将经验之镜与心灵之镜结合,构成再现(表现)理想美的镜子。

这个镜子首先是经验之镜。达芬奇强调艺术家要遵守最基本的经验方法,以经验之镜去观察、理解自然事物。达芬奇自青年时期便崇尚科学,追求用科学研究来完善艺术创作。而且,作为一

个人文主义艺术家,达芬奇还明确肯定“绘画是一门科学”(达芬奇 14),主张用科学的经验认识方法直接为艺术创作服务。为实现其艺术创作理想,达芬奇本人尤其在解剖学、透视学、物理学(色、影、光)方面做出了精深的研究。特别是在解剖与透视研究及其艺术应用方面,达芬奇改写了文艺复兴时代的绘画模式,使艺术形象更合乎自然真实,如达芬奇所说更具有“凹凸感”、“浮雕感”,即“立体感”,推动绘画艺术成为不同于中世纪的全新视觉形式。这个镜子也是心灵之镜。作为心灵之镜,它并非要抛弃经验之镜,而是要在经验之镜的基础上,用心灵与智慧去理解、捕捉自然事物的内在本质,并加以表现。他说,数学只关心数量与大小,却不理会事物本身的美,绘画不仅研究数量与大小,还要反映出事物的美的品质;因而,绘画离不开数学的内容,如果没有数学,绘画就如同其它科学一样没有任何“确定性”可言,但绘画也超过了数学,因为绘画还关心数学不予理会的美的品质问题。无论是绘画还是数学,都应用有“镜子”方法,但在绘画中,镜子所反映的不只是经验观察中的直观表象,还是理智思考中的本质特征。

这个镜子更是超越人的经验与心灵而富于神性的自然之镜。自然之镜乃是统摄人的经验与心灵的镜子,既可防止经验观看中过分注重外在形象,也可防止纯粹的心智而不顾感性经验的诉求。只有自然之镜能够让艺术家像自然那样去“映射”自然,使艺术家能够进入自然、并像自然本身一样去经验地观看(映射)自然的本性。这就要求艺术主动地运用科学,实现科学与艺术的完美结合,要通过艺术家的思想智慧,从同类型的事物当中抽象出各个事物的优美品质予以集中,实现对自然的“理想表现”,而不是单纯的直观经验再现。这是作为物品的镜子无法做到的,而只有作为有思想、有头脑、有智慧、有心灵、有心灵的艺术家才可以办到。因为任何物理的镜子只能映射事物的局部,而整个自然的本性只有自然自己能够映射。艺术家能够把握自然之镜的原理去观看自然,就能够了悟自然的真正本性及其知识,才能将自然的面貌与自然的本质作出统一的再现,并且选择最好、最科学的绘画方式加以再现。比如达芬奇对光一直坚持进行独特的观察与研究,这才保证

他能够以自己的生花妙笔呈现远处的乳白色景观,达到难以言传的效果,前无古人,后无来者;而那仿佛神秘而飘渺的光投射到女人的面庞,会连同女人微笑的表情,构成无法诉诸文字语言的美妙形象,却能清晰而自然地呈现在他的画笔之下。所有这些呈现在光线下的景物,成了视线世界的真实代表,代表着他对自然的镜子本性的观察与理解,也带着独特的晕染效果,让人如对天上人间,顿生此画只应天上有的感慨,也成了达芬奇艺术理想的视觉化身,而达芬奇自己也如同自然之镜一样。此种镜子注定要求艺术家不能模仿他人,只能模仿自然,并要求艺术家自身就如同自然一样。而艺术作品尤其是绘画就是完美自然的真正再现,是上帝将完美赐予艺术家的结果。这正是作为艺术创作理想途径的镜子说的根本所在,也是为什么达芬奇的镜子说具有“神秘性”的原因所在。

#### 注解【Notes】

参见陆扬:“达芬奇镜子说辨正”,《安徽大学学报(哲学社会科学版)》2(1998):40-42,46。

参见张健伟:“文艺复兴时期绘画理论中‘模仿论’的特征”,《河南师范大学学报(哲学社会科学版)》2(1996):81-84。

参见达芬奇:《芬奇论绘画》,戴勉编译(北京:人民美术出版社,1986年)15。

#### 引用作品【Works Notes】

胡经之:《西方文艺理论名著教程》(上卷)。北京:北京大学出版社,2003年。

达芬奇:《芬奇论绘画》,戴勉译。北京:人民美术出版社,1986年。

冒从虎:《欧洲哲学通史》(上卷)。天津:南开大学出版社,1985年。

B. 舍斯塔科夫:《美学史纲》,樊莘森等译。上海:上海译文出版社,1986年。

伦纳德·史莱因:《艺术与物理学》,暴永宁译。长春:吉林人民出版社,2001年。

伊本·西那:《论灵魂》,王大庆译。北京:商务印书馆,1997年。

责任编辑:谭杉杉