



埃舍尔的不可能世界

**THE MAGIC MIRROR**  
*of M. C. Escher*

布鲁诺·恩斯特 著

田松 王蓓 译

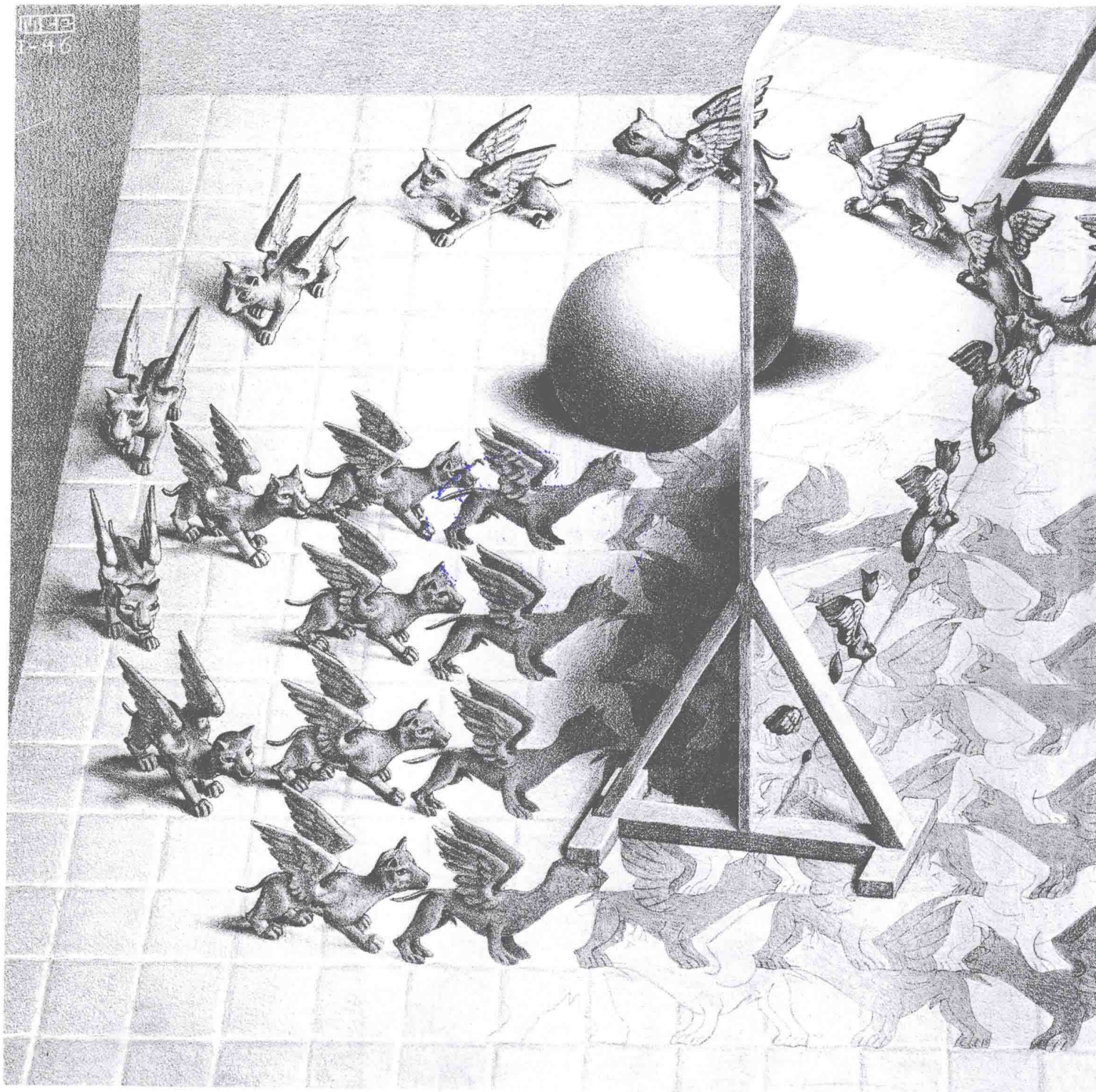
上海科技教育出版社

# 魔镜

埃舍尔的不可能世界

布鲁诺·恩斯特 著 田松 王蓓 译

**THE MAGIC MIRROR** of *M. C. Escher*



**The Magic Mirror of M. C. Escher**

by Bruno Ernst

Copyright © 1978, 2013 Bruno Ernst

Copyright illustrations M. C. Escher © 2013 Cordon Art b. v., Baarn., Holland

Chinese translation copyright © 2014 by

Shanghai Scientific & Technological Education Publishing House

Published by arrangement with J. A. F. de Rijk

through H. P. Albarda

ALL RIGHTS RESERVED

上海科技教育出版社业经 J. A. F. de Rijk 授权

取得本书中文简体字版版权

版权所有 翻印必究

责任编辑 洪星范 邢志华 殷晓岚

装帧设计 汤世梁

**魔镜——埃舍尔的不可能世界**

布鲁诺·恩斯特 著

田松 王蓓 译

上海世纪出版股份有限公司 出版  
上海科技教育出版社

(上海冠生园路 393 号 邮政编码 200235)

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

网址: [www.ewen.cc](http://www.ewen.cc) [www.sste.com](http://www.sste.com)

各地新华书店经销 上海中华商务联合印刷有限公司印刷  
开本 889×1194 1/16 印张 12.25 插页 4 字数 220 000

2014 年 12 月第 1 版 2014 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5428-6021-7/N·916

图字 09-2013-908 号

定价: 180.00 元

# 目录

魔镜 —— 一个档案 1

## 第一部分

**绘画就是欺骗** 7

1. 魔镜 7
2. M·C·埃舍尔生平 9
3. 无法归类的艺术家 19
4. 生活与工作的反差 24
5. 作品的演化 30
6. 绘画乃是骗术 39
7. 阿尔汗布拉宫的艺术 51
8. 透视的探索 61
9. 邮票、壁画和纸币 82

## 第二部分

**不存在的世界** 88

10. 创造不可能的世界 88
11. 精湛的技艺 96
12. 共存的世界 103
13. 不可能存在的世界 113
14. 大自然与数学的奇妙设计 133
15. 一位艺术家的无穷之旅 147

译注 162

作品索引 165

译后记 167

# 魔镜——一个档案

本书<sup>①</sup>是25年前写的,已经被翻译成10种文字,各种译本都没有对文字和图片做任何改动。然而,这25年里发生的诸多事情使得本书有了修订的理由。埃舍尔的大量通信和相关文字已经唾手可得;关于埃舍尔的学术会议已经举办了多次(包括1985年的罗马会议,1990年的格拉纳达会议);关于埃舍尔生平和作品的书籍也已经出版了许多,甚至还有些著作对其作品的复杂性进行了深入的研究[如布鲁诺·恩斯特(Bruno Ernst),《不可能物体与视觉幻象的探险》(*Adventures with Impossible Objects and Optical Illusions*)]。很多艺术家被埃舍尔的版画成就所激励,甚至产生了一个可以命名为埃舍尔主义者(Escherian)的流派。

难道这还不足以构成对《魔镜》进行补充和修改的理由吗?不,这还不能,因为这会损害这本书的实际价值,要知道,这本书是我与埃舍尔之间无数次谈话的结果。我在1970年和1971年间写作了本书,所有的文本都经过了埃舍尔本人的校正、增删和必要的调整。所以,本书也精确地反映了他本人对自己作品的看法。这一点,从本书的创作过程中明显可见。

## 本书的诞生

埃舍尔的版画《高与低》(*High and Low*)就挂在我教数学的那个教育机构的报告厅里。我经常为这幅画着迷:同一处街景从两个完全不同的视角所看到的两种场景,却彼此成为一个和谐的统一体。这幅版画的创造者想要传达什么?他是怎么做到的?用的是什麼方法?

1955年,我在巴伦(Baarn, 位于荷兰)帮助一个朋友[博斯曼(Ir. A. Bosman)]编辑一部大众数学读物,他为此搜集了很多材料。非常偶然地我们谈到了埃舍尔,他对我说:“埃舍尔就住在附近,他其实是个好人,很容易接近,你不妨自己去问他。”我还真是有些犹

豫,因为在我看来,埃舍尔不仅是一位伟大的艺术家,更是一个巫师。1956年夏天,我给他写了一封信,问到关于版画《高与低》的几个问题。很快,我收到了他的回信:“……关于这幅石版画的目的是动因,不是三言两语可以说清楚的。我没有足够的时间写出来。如果你能来我这儿,我想我可以告诉你相关的一切,这要涉及我在此之前和之后的其他作品。”这是一次难忘的访问。到了下午结束的时候,我已经看到了埃舍尔1940年以来创作的几乎全部版画,更加理解了埃舍尔的想象世界,并一再为之震惊。因为这一次接触非常匆忙,所以后来我又去了很多次。有一次,我甚至对他刚刚完成的《画廊》(*Print Gallery*)进行了批评。在那次访问之后不久,他又说到这个话题,并明确表示:我所建议的修改是不可能的。回过头看,我觉得我的批评有些冒昧。想象一下,埃舍尔已经有60来岁了,作为一位版画艺术家(*graphic artist*)<sup>②</sup>,他享有很高的声誉,创作了很多备受赞誉的杰出作品。而我只是个30岁的数学教师。但是,埃舍尔非常严肃地看待我这个对他的作品几乎一无所知的年轻人的批评,仿佛我是一个与他相识了30年之久的亲密同事一样。

在一封给他儿子阿蒂尔(Arthur)的信中,他写到了我的访问:“我要告诉你一位‘兄弟’(brother)的事,我与他已经非常熟悉了。这位兄弟,”(那时我是一个致力于教育的宗教组织的成员)“我只知道他叫埃里克(Erich),是一个数学教师……很特别,不久前,他突然给我写来一封信,信中说我的版画让他和他的学生们着迷,他希望到巴伦来访问我。他已经来过。他看了我利用透视法开的玩笑,尤其是我的‘反转’(inversion)<sup>③</sup>画《凸与凹》(*Convex and Concave*)(我记得我已经寄给你了),还有我对平面的规则分割,他都看得津津有味。说到《凸与凹》,他还送给我一个工具,轻而易举地就把我们看到的物体和景象反转过。真让人大吃一惊,下面我会对你解释的。”这是埃舍尔的原话,你可以看到,他根本没有说到我在评论他作品时的鲁莽。

我的访问是我们两人之间长期友谊的开始。在随后的大量会面和谈话中,我慢慢地被引领到埃舍尔的想象世界中,在那些年里,我就此写了大量文章。他的反应让我的虚荣心得到了很大的满足,比如“……关于这幅版画(或者其他作品),我不相信还能有比这更权威的写法。”这是就我对《画廊》的分析而说的。在我的第一本书中,我对《画廊》作了一番评论。埃舍尔,后来加上我,都认为这是他最好的作品。

1970年初的一天,埃舍尔谈到了崇拜者的来信,说他们有时会对他的版画提出一些奇怪的解释。这不由得使我产生了一个念头,为什么不对埃舍尔的作品一幅一幅地做一个系统的研究。这样,即使在他百年之后,人们也用不着对他的创作意图胡猜乱想。埃舍尔也认为这是个不错的想法,于是我们达成协议,我每周都来见他一次。这样的见面几乎持续了两年。1970年5月24日,他在给儿子的信中说:“这将是第四个星期天下午,从4点到6点半,他要来我这里,为一本关于我的作品的书积累材料。……看着他把我那些出自直觉的工作转换成清晰明白的文字,也是一种乐趣,这种转换我既没有尝试过,也不大了解。”

在这些访问中,我们不仅讨论了他的作品及作品间的相互关系,还研究了大量的草稿、备选稿和早期的速写。每次访问之后,我都会就我们的讨论写上一些文字,寄给埃舍尔。他会立即把他的看法写给我,有时还附上几句鼓励的话语,比如:“不知有多少次了,

当我读到一段新的文字,我就会想:这将是一部多么好的书啊!”又比如说:“总之,一想到全书,我常常在想,那些脑袋里灌满了愚蠢的艺术史的读者,将会看到怎样一部新奇迷人的著作。”

有时,他会执著地推敲某些特殊的措词,以准确地转述他的版画所要表达的意图。当我把关于木刻《旋》(*Spirals*)的文字交给他,并在随后的星期日与他见面时,他拉出保存版画的抽屉,取出一幅《旋》来,签上了他的名字,题赠给我。他一边写,一边说:“这幅画我只印了几份,很少有人要,但是你的评论正中要害,我想以此表示我的感谢,不知你是否愿意接受?”

在我们为本书工作期间,埃舍尔的健康明显地恶化了,我知道,是我的访问使他过于劳累。有一个星期六,我给他打电话,告诉他我第二天去的时间。闲聊几句之后,他对我说:“等一下,我要先躺下来,我有些累了。”我说,不如把我们的讨论推迟一个星期,但是他不同意。这本书必须抓紧,明天一早我就好了,他说。

从我们对工作的态度上看,这本书与其说是我的,不如说是埃舍尔的。当然,我并不是一个单纯的捉刀者,而且,我对埃舍尔的想象世界所作的诠释无疑得到了他的授权。1971年,诸事齐备,荷兰和美国的两家出版社打算出版本书,但是,由于种种原因,埃舍尔本人没有能够看到他这本书印出来的样子。埃舍尔一直盼望着本书的出版,就如他在给儿子的信中所说:“我一天比一天高兴,这本书就要出版了。”

## 光环 (aura)

埃舍尔去世后,他的版画产生了越来越大的吸引力,他的画册也流行起来,每年都有不计其数的拷贝销售出去。

埃舍尔从不想与世隔绝。他的版画是要传播的:让尽可能多的人分享作品创生时的那种兴奋与惊喜。由于这个原因,他从来没有限定过作品的版次。一旦有人需要,他就会将他的石版交付印刷,或者亲自操作木刻,印制一些新拷贝。如果需求众多,需要用普通的商业印刷方式生产时,他便授权许可。

埃舍尔没有学生,从来没有。如果有,他们能学到什么呢?恐怕最多能学到一些制作木刻和绘制石版画的技法。埃舍尔无心传播自己的理念,那对于他本人的不断探索将是一种干扰。他的目的是通过作品把他的想象世界传达出来。尽管没有“埃舍尔学校”(Escher School),也已经有很多艺术家被他的工作所感召,他们遍布全世界(为人所知的就有50多人)。毫无疑问,这是因为他的创造闪耀着一种精神上的光芒。他的影响已经超出了具体的一幅或者一组版画。1954年发生的一起偶然事件就是个典型的例子。著名物理学家、宇宙学家罗杰·彭罗斯(Roger Penrose)<sup>④</sup>教授写道:“我本人对不可能图形(impossible figure)的迷恋要追溯到1954年,当时我正出席在阿姆斯特丹(Amsterdam)举行的国际数学家大会<sup>⑤</sup>,……我认识的一位讲师认为,我应该对荷兰艺术家埃舍尔的作品展有兴趣……尽管以前我从来没有接触过埃舍尔的作品,但是我完全被迷住了。在回英格兰的路上,我决定亲自试一试不可能图形。最后,我发现了不可能三角形(impossible triangle),

在我看来,它以最纯粹的形式体现了我试图表达的不可能性。当然,尽管埃舍尔在他的作品展上展示了很多古怪而奇妙的东西,但是其中并没有我们现在所说的不可能物体(impossible object)这个意义上的东西。”

埃舍尔对其他艺术家的影响主要在于他雕刻出来的特殊物体,比如平面的规则分割,尤其是不可能图形——虽然埃舍尔只做了其中3个。由于这个原因,公众对埃舍尔的认识常常是管窥蠡测、以偏概全。从对其作品的需求情况看,公众大多都有类似的倾向。

虽然埃舍尔对其他艺术家产生了影响,但是并没有人沿着埃舍尔的思想继续下去。实际上,没有这种可能性。因为他的探索历程是独一无二的,任何重复都毫无意义,也很难想象会有什么拓展。

埃舍尔的工作从内容上说涉及很多方面,但是,在这庞杂的内容背后,潜藏着强烈的统一性。在前半生,他对特别吸引他的地中海城镇、村庄和风景进行了描绘和再现,而在1940年之后,他几乎将全副精力倾注到作为他终身事业的绘画(illustration)的基础和本质上去。摆在他面前的问题是这样的:绘画是什么?如果我们用紧密镶嵌的一组图案填充一个平面,这个平面会有怎样的潜力?我们可以在同一张二维纸面上,表现出两个甚至更多的三维形象,这些形象又没有缠绕在一起,这是不是很令人惊奇?……

在埃舍尔将某种理念表现给公众之前,他一定要把它彻底想清楚,有时,这要花几个月的时间。令人吃惊的是,他从来没有重复自己。这一点还没有多少人注意到。在这本书里,我们可以看到埃舍尔很多作品的草稿:实际上,几乎每一张关于《瀑布》(*Waterfall*)、《凸与凹》和《高与低》的素描稿都可以制成一幅有趣的版画。对于一位艺术家来说,这样做也是完全合理的,很多人正是以这种方式构建了他的全部作品。

但是,埃舍尔的目的并不是制作一幅又一幅精美有趣的版画。他在努力追求最能充分表达他的思想的那一幅!在这方面他也是独一无二的。偶尔我们会看到有几幅作品表现着同一个主题,但是,那一定有所改进,有所调整,可以更简洁地传达他的思想。

在这本《魔镜》中,你不仅可以看到他的生平,也可以看到对埃舍尔作品的起源作出的阐释,这些都是从我和他的多次讨论中提炼出来的。埃舍尔本人认为,本书是对他的创作思想的忠实叙述,也是对其创作思想的另一种表现。

布鲁诺·恩斯特,1998年

[英译者:斯蒂芬·查勒库姆(Stephen Challacombe)]

1. 罗马圣伊尼亚齐奥教堂(St. Ignazio's Chapel)的巴洛克天顶画,安德列亚·波佐(Andrea Pozzo)作 [弗拉泰利·阿利纳利(F. Fratelli Alinari)摄影,佛罗伦萨],见彩图1







## 第一部分

# 绘画就是欺骗



2. 错视画,彼得·德维特(Pieter de Wit)作  
(荷兰国家艺术收藏馆,阿姆斯特丹)

## 1 魔镜

“皇帝凝视着镜子,他发现,他的面容变成了一滴鲜红的血液,又变成一颗流着黏液的死人头颅。皇帝惊恐地转过脸来。‘陛下’,Shenkua说道:‘不要动。那只不过是生命的首尾。盯住镜子,你会看见已经发生的一切和可能发生的一切。再看下去,如果你到了神游物外的境界,你还会看到绝无可能的事情。’”

Chin Nung<sup>①</sup>, “All about Mirrors”

我年轻的时候曾经住在阿姆斯特丹凯泽格勒支(Keizersgracht)河边一栋17世纪的房子。在一个大号的房间里,有几个门楣的上端都装饰着用错视法(trompe-l'oeil)<sup>②</sup>绘制的壁画。这些壁画是由深浅不同的灰色构成的,它达到的效果如此逼真,以至于人们不由自主地认为那是大理石浮雕——这种骗术,这种幻觉,总是让人不由自主地为之惊叹!技艺更加精巧的也许是中欧和南欧教堂里的天顶画(ceiling painting),在那里,二维的绘画和三维的雕刻与建筑本身彼此相连,绵延不绝,见不到任何连接的痕迹。

这种恶作剧般的把戏可以追溯到文艺复兴时期的具象派画法(representational methods)。这种技法强调,将三维世界尽可能忠实无误地复制在二维平面上,使得肉眼无法分辨出图像与现实。这是基于这样的理念:绘画应该像魔法一样唤出一个鲜活多姿的现实世界。

无论是错视画、天顶画,还是那种从任何一个角度看都仿佛盯着你的肖像,<sup>③</sup>都是出于游戏目的而做出

的游戏。

这时,问题的关键已经不在于所描绘的事物是否逼真,而在于这种乱真的视觉幻象本身,在于这种以欺骗为目的的超级骗术(superdeception)。画家以此为乐,观者也注定会半推半就,从中获得一种特殊的快感,好像是在接受魔术师的蒙骗一样。在这里,画面的空间暗示(spatial suggestion)是如此强烈、如此逼真,如果不亲自触摸,我们根本不会意识到;我们看到的只是平面上的图画。

埃舍尔的大量作品与我们刚刚说到的这种空间上的强烈暗示有关。然而,这种暗示本身并非埃舍尔初衷所在。实际上,一个三维事物在平面上的任何再现都会具有某种特殊的张力,他的版画则突出地反映了这种张力。在有些作品中,他能使空间感从平面中跃然而出。而在另一些作品中,他又刻意地要把他本已营造出来的空间暗示消灭在萌芽状态。在他的技法高度完善的木口木刻作品《三个球I》(*Three Spheres I*, 1945)中——对此,我们在后面还会有更详细的讨论——他对观众大发高论:“看,顶端的那个东西难道不是个很棒的圆球吗?错!非常错!——它完全是平的!你看,中间这个部分,我把它画成了折叠的,所以它必须是平的,不然就折不起来。而画面底部的那一个,我干脆就把它放平了。虽然我这样告诉你,但我猜想,你的想象力还是会把它变成一个三维的蛋。那么就请你用手指摸一摸画面,感受一下它有多么的平!绘画就是欺骗;它暗示了一个三维,其实只是二维的!然而,就算我磨破了舌头,告诉你那是骗术,你也不会相信,你坚信,你看到的是个三维的物体。”

就埃舍尔而言,他的视觉幻象是借助于一种具象的逻辑而实现的,几乎没有人能够摆脱这种逻辑。埃舍尔以其画技和作品“证明”了他所营造的这种暗示的真实性。一头雾水的观众要等回过神来,才会意识到自己已经上当了。埃舍尔确实像施展了魔法一般,在观众眼前召唤出某种东西。他竖起来的是一面魔镜,魔力巨大,让人无法抗拒。在这一点上,埃舍尔绝对是个大师,独一无二。我们不妨以他的石版画《魔镜》(*Magic Mirror*, 1946)为例,看看他是怎样做到这一点的。从艺术评论的标准来看,这也许算不上是一幅成功的作品,彼此缠绕的各种物品摆在我们面前,如一团乱麻。其中当然有事发生,却弄不明谁是谁非;其中显然有事可叙,却辨不清孰前孰后。

一切从一个毫不显眼的圆点开始。在最靠近观众的镜子边缘,就在斜栏的下面,我们可以看见一只小翅膀的尖端和它的镜像。让我们沿着镜子向里看,它就变成了整只有翅的猎犬,其镜像也随之而变。一旦我们让自己受其诱骗而相信那是一只翅膀的尖端,我们就只好忍受这个极其乖谬的怪异景象。当那条真实的狗从镜前向右转身时,它的镜像随之向左;而这个镜像如此真实,以至于我们毫不奇怪地看到它竟然从镜子后面走出来了,丝毫不受镜框的阻碍。现在这些有翅犬左右分开,每走一程便使自己的数目增加一倍;然后,它们像两支军队一样开向对方。但是,它们还没有来得及面面相觑,就从空间跌落到平面,变成了瓷砖地面上的图案。如果我们再近些细看,就会发现黑狗通过镜面时变成了白狗,并恰好填满了黑狗之间的白色空隙。这些白色空隙又逐渐消失,直至最终狗们了无踪迹。它们似乎从来没有存在过——的确如此,这些有翅狗怎么可能从镜子中冒出来!然而,还有一个谜“团”在那里——在镜子前面还立着一个圆球,沿着某一个角度向镜子后面看过去,只能看见这个球的一部分镜像,但是,镜子后面还有个圆球——一个足够真实的物体,就在左半部分狗的镜中世界之中。

究竟是谁拥有这面魔镜?为什么他要制作这样的图画,并全然置审美于不顾?在第二章、第三章和第四章里,我们要谈谈埃舍尔的生平,讨论一下他的独特个性。对此,我们可以从他的书信和私人谈话中获得相关资料。第五章将就他的作品进行整体分析。随后的章节则详尽地叙述了这位独一无二的天才的灵感、工作方式和取得的艺术成就。

## 2 M·C·埃舍尔生平



3. 十五岁的少年埃舍尔, 1913年春

### 算不上好学生

毛里茨·科内利斯·埃舍尔(Maurits Cornelis Escher)于1898年出生于吕伐登(Leeuwarden)<sup>①</sup>,是水利工程师G·A·埃舍尔最小的儿子。

13岁的时候,埃舍尔成了阿纳姆(Arnhem)高中的一名学生。他们全家是在1903年搬到这座小镇上来的。埃舍尔算不上是个好学生。学校的日子对他来说如噩梦一般,只有每星期两小时的艺术课能给他带来一点快乐。每到这时,他就会与好友基斯特(Kist,后来成为少年法庭的法官)一起制作麻胶版画(linocut)<sup>②</sup>。有两次埃舍尔不得不重修一门课程。即使如此,他在离校时还是没有拿到毕业证书,因为他只得到了一堆五分,几个六分,只有一个七分——艺术课。如果有什么区别的话,这个成绩对于他的艺术老师[范德哈根(F. W. van der Haagen)]造成的打击,比他这个学生本人还大。虽然埃舍尔中学时代残存下来的一些作品显示了他的才能非同凡俗,但是“笼中鸟”(其考试的作品)并未受到考官的好评。

埃舍尔的父亲认为,他的儿子应该接受扎实的、科学的训练,而最适合这个孩子的目标是建筑设计师——归根结底,他确实很有艺术天赋。1919年,埃舍尔前往哈勒姆(Haarlem),就读于建筑与装饰艺术学院,投身于建筑师福林克(Vorrink)门下。然而他在建筑方面的训练并未持续多久。当时,有着葡萄牙血统的塞缪尔·吉西农·德梅斯基塔(Samuel Jessurun de Mesquita)正在讲授版画技术。没过几天,这位年轻人就表现了在装饰艺术方面的天赋,且更胜于建筑方面。在得到父亲的勉强同意之后(不过其父认为这样很可能对儿子将来的成功有所不利),年轻的毛里茨·埃舍尔改换了专业,德梅斯基塔成了他的指导老师。

这段时期的作品表明他正在迅速掌握木刻技巧。但即使如此,埃舍尔也绝不出众。他是个用功的学生,



4. 埃舍尔在罗马,1930

很努力,但如果说是个真正的艺术家……嗯,不是,肯定不是。在签着系主任[韦尔克吕桑(H. C. Verkruyzen)]和德梅斯基塔大名的学校通知书上,有过这样的话:“……这个年轻人过于拘谨,过于墨守成规,太缺乏感觉和灵性,太没有艺术家气质。”

经过两年的学习,埃舍尔于1922年离开了艺术学院。他已经打下了良好的绘画基础,在各种版画技艺中,他最擅长的是木刻,连德梅斯基塔也认为,埃舍尔可以开始他自己的创作了。

直到1944年初,在德梅斯基塔连同他的妻儿被德军抓走处死之前,埃舍尔一直与他这位老师保持着密切的联系。埃舍尔时常会把自己的最新作品给这位曾经的老师寄上一份精心印制的拷贝。德梅斯基塔曾把埃舍尔的《天与水I》(*Sky and Water I*, 1938)挂在自己工作室的门上,这位老师曾对人讲过他的家人对这幅画的赞誉,毫无嫉妒之心。他的家人是这样说的:“塞缪尔,我认为这是你最棒的作品!”

回忆起学生时代,埃舍尔认为自己是个很害羞的年轻人,身体不是太好,但是对木刻充满热情。

## 意大利

1922年春天,埃舍尔离开艺术学院之后,与两位荷兰朋友在意大利中部旅行了两个星期;秋天,他又独自去了那里。有一家人与他相处友善,他们要乘货船去西班牙,埃舍尔作为他们孩子的“保姆”也得以同行。在西班牙短暂停留之后,他在加的斯(Cadiz)<sup>③</sup>登上了另一艘货船,前往热那亚(Genoa)。然后,他在锡耶纳(Siena)的一家小旅店里面度过了1922年的冬天和1923年的春天,正是在那儿,他创作了第一批表现意大利风景的木刻作品。

旅店的一位客人,一位年长的丹麦人激起了他对意大利南部的热情。那个人注意到埃舍尔对风景与建筑的兴趣,特意告诉他,拉韦洛[Ravello,在阿马尔菲(Amalfi)以北,位于坎帕尼亚(Campania)]的风光美得令人心醉。于是埃舍尔到了那儿。的确,他看到了令他心旷神怡的风景与建筑,摩尔人(Moorish)<sup>④</sup>与撒拉森人(Saracen)<sup>⑤</sup>的文化元素交织在一起,引人入胜。

在那个小旅店,埃舍尔还遇到了耶塔·乌米克(Jetta Umiker)。1924年,他与这位姑娘结了婚。耶塔的父亲是个瑞士人,俄国革命前负责莫斯科郊外的一座丝织厂。耶塔画画,她的母亲也画画,虽然她们两人从未受过任何美术训练。

埃舍尔全家从荷兰赶过来参加他们的婚礼,婚礼在维亚雷焦(Viareggio)的教堂和市政厅举行。耶塔的父母在罗马生活,小两口也搬到了罗马。他们在城边的蒙特贝尔德(Monte Verde)一带租了一栋房子。1926年,他们的第一个儿子乔治(George)出生了,这时他们搬到了一所更大的房子,第三层用于生活起居,第四层当做工作室。这是第一个令埃舍尔觉得可以安心工作的地方。



5. 意大利南部阿马尔菲的彩色素描,见彩图2



6. 本书作者在同一地点拍摄的照片,1973年3月,见彩图3

直到1935年,埃舍尔都以意大利为家。每年春天他都会到阿布鲁齐(Abruzzi)、坎帕尼亚、西西里(Sicily)、科西嘉(Corsica)和马耳他(Malta)<sup>6</sup>旅行两个月,同行的都是他在罗马认识的艺术家朋友。特里韦罗(Giuseppe Haas Trivero),这位艺术家从前是位房屋油漆工,差不多参加了每一次旅行。他是个瑞士人,大约比埃舍尔大10岁,也住在蒙特贝尔德。罗伯特·席斯(Robert Schiess)也是一位瑞士艺术家,是教皇保卫组织(Papal Guard)的成员,有时也一起去。每年4月,地中海风和日丽,最为宜人。他们会乘上火车,但更多的时候扛起背包,徒步前往。这些旅行的目的是找素材,并作速写。两个月后他们就会带着疲惫黑瘦的身躯和几百幅画回到家中。

关于这段时期,有很多趣事轶闻可讲。下面我要讲几个关于这些旅行者的故事,让我们感受一下他们的氛围。

一次,这些旅行者穿过卡拉布里亚(Calabria)前往彭特达蒂洛(Pentedattilo),那儿有5座岩峰,就像巨人的手指,高耸入云。这一次他们的人数比平常要多,因为一位名叫鲁塞(Rousset)的法国人要去意大利南部进行历史研究,也加入了他们的队伍。他们在一个小村庄找到了一处寄宿的地方——一间有4张床的屋子。他们的食品主要是硬面包(一个月烤一次),吃的时候要用羊奶泡,还有蜂蜜以及羊奶做的奶酪。这时墨索里尼(Mussolini)已经把政权牢牢地攥在手里。一位彭特达蒂洛妇女问这些旅行者是否愿意代表村子里的人给墨索里尼带个信。“如果你们见到他,告诉他我们穷得连一口井也没有,死了连一块葬身的地方也没有。”

在那儿待了3天以后,他们又长途跋涉,前往南海岸的梅利托(Melito)火车站。在一处狭窄的山路上,一



7.《耶塔》(速写)

一位骑马人忽然出现在他们面前,鲁塞急忙抓起他的大相机,给骑马人拍照。那人下了马,出于南部意大利人的热情好客,他硬是把这些旅行者拉到他在梅利托的家。原来他是个酿酒的,有个很棒的酒窖。他们参观了酒窖,还喝了很多酒,喝了很长时间。几小时后,这些旅行者跌跌撞撞、手舞足蹈地来到了梅利托车站。席斯从箱子里取出齐特琴,就在火车快开的时候弹起琴来。乘客都跑了出来,火车司机也下了车。甚至车站站长也兴奋地随着音乐跳起舞来。

后来,鲁塞在给埃舍尔的一封信中回忆起这次旅行,并以一首小诗纪念这次意外事件:

*Barbu comme Appollon, et joueur de cithare,*

*Il fit danser les Muses et meme un chef-de-gare.<sup>⑦</sup>*

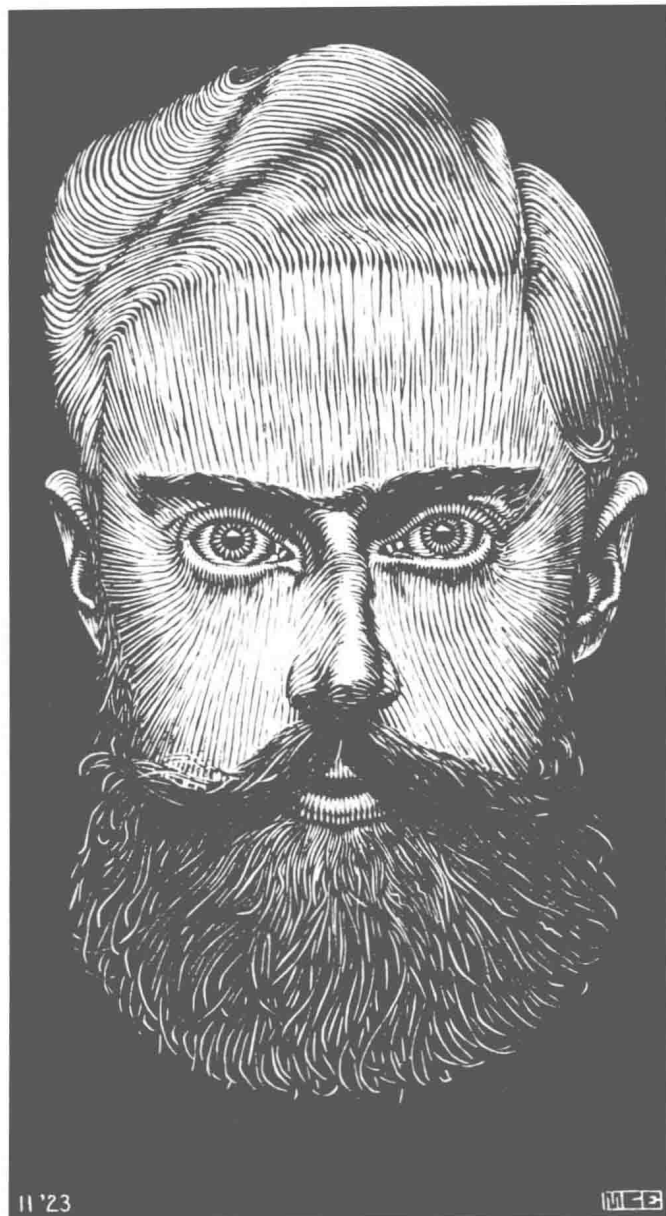
有时,齐特琴的弹奏会带来意外的惊喜。它似乎是比雄辩的言辞和任何其他手段都要好的交流方式,埃舍尔在他发表的一篇游记里也说过此事(发表于*Groene Amsterdamer*,1932年4月23日):

通常,在卡拉布里亚荒凉腹地不知名的高山城堡,和沿着海岸线的铁路之间的唯一通道是一





8. 《持花的妇女》(耶塔),木刻,1925



9. 《自画像》,木刻,1923

一条赶骡的小路。如果找不到骡子,要穿过这条路就只能步行了。在5月的一个温暖的中午,经过了烈日下漫长的跋涉,我们一行4人背着沉重的背包,汗流浹背、气喘吁吁,终于走进了帕拉佐(Palazzo)的城门。我们直奔小旅店,住了下来。房间很大,也很凉爽,光线从敞开的门透进来,屋子里满是酒味,到处飞着苍蝇。我们早就习惯了卡拉布里亚人阴沉的表情,但从来没有遇到过像这样的敌意。我们友善的问题,只得到了推三阻四不知所云的回答。我们浅色的头发、奇异的服装,以及古怪的背包肯定引起了极大的怀疑。我敢肯定,他们怀疑我们是gettature和mal occhio<sup>®</sup>。他们总是用后背对着我们,几乎不能容忍我们出现在他们身边。

老板娘阴沉着脸,一言不发,给我们倒酒。这时罗伯特·席斯冷静地、近乎严肃地从箱子里拿出齐特琴,弹奏起来。起初,琴声非常轻柔,席斯仿佛沉浸在音乐之中,被乐器的魔力所陶醉。我