

贡布里希文集

主编 范景中 杨思梁

E.H.Gombrich

GOMBRICH ON THE
RENAISSANCE

Volume 3: The Heritage of Apelles

“文艺复兴艺术研究”第三卷

阿佩莱斯的遗产

著者 [英] E.H. 贡布里希

翻译 范景中 曾四凯等

校译 杨思梁 范景中

广西美术出版社

E.H. Gombrich



贡布里希文集

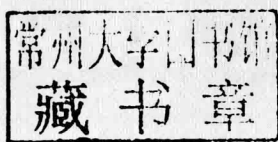
主编：范景中 杨思梁

E.H.Gombrich
GOMBRICH ON THE
RENAISSANCE

Volume 3: The Heritage of Apelles

阿佩莱斯的遗产

著者 [英] E. H. 贡布里希
翻译 范景中 曾四凯等
校译 杨思梁 范景中



图书在版编目 (CIP) 数据

阿佩莱斯的遗产 / (英) E.H.贡布里希著 ;
范景中, 曾四凯译. —南宁: 广西美术出版社, 2018. 2
(贡布里希文集)

书名原文: The Heritage of Apelles

ISBN 978-7-5494-1828-2

I. ①阿… II. ①E… ②杨… III. ①美术理论 IV. ①J06

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第013545号

Original title: Gombrich on the Renaissance Volume 3: The Heritage of Apelles. First published 1976 @ 1976 Phaidon Press Limited.

This Edition published by Guangxi Fine Arts Publishing House Co., Ltd under licence from Phaidon Press Limited, Regent' s Wharf, All Saint Street, London, N1 9PA, UK, 2016 Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

本书由英国费顿出版社授权广西美术出版社独家出版。

版权所有, 侵权必究。

贡布里希文集

主编: 范景中 杨思梁

阿佩莱斯的遗产

著 者 [英] E. H. 贡布里希
翻 译 范景中 曾四凯等
校 译 杨思梁 范景中
图书策划 冯 波
责任编辑 谢 赫
封面设计 陈 凌
校 对 廖 元 梁冬梅 黄历莹
审 读 马 琳
出版发行 广西美术出版社
地 址 广西南宁市望园路9号 (邮编: 530023)
网 址 www. gxfinearts. com
印 刷 广东省博罗县园洲勤达印务有限公司
开 本 787 mm × 1092 mm 1 / 16
印 张 16.25
出版日期 2018年3月第1版第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5494-1828-2
定 价 108.00元

目 录

序 言 / 7

光线与高光 / 9

阿佩莱斯的遗产 / 10

十五世纪阿尔卑斯山南北绘画中的光线、形式与质地 / 27

莱奥纳尔多·达·芬奇的分析法和排列法 / 46

水与空气中运动的形式 / 47

怪诞的头像 / 66

博施的《地上乐园》 / 86

关于三联画《地上乐园》的最早描述 / 87

像挪亚的日子那样 / 91

古典的规则和理性的标准 / 99

从文字的复兴到艺术的革新：尼科利和布鲁内莱斯基 / 100

批评在文艺复兴艺术中的潜在作用：原典与情节 / 119

阿佩莱斯的傲慢：比韦斯，丢勒和布吕格尔的对话 / 141

注 释 / 144

图 版 / 161

本书所收论文出处 / 254

图片出处 / 255

索 引 / 256

Et hoc est 阿佩莱斯的遗产

贡布里希文集

主编：范景中 杨思梁

E.H.Gombrich
GOMBRICH ON THE
RENAISSANCE

Volume 3: The Heritage of Apelles

阿佩莱斯的遗产

著者 [英] E. H. 贡布里希
翻译 范景中 曾四凯等
校译 杨思梁 范景中

目 录

序 言 / 7

光线与高光 / 9

阿佩莱斯的遗产 / 10

十五世纪阿尔卑斯山南北绘画中的光线、形式与质地 / 27

莱奥纳尔多·达·芬奇的分析法和排列法 / 46

水与空气中运动的形式 / 47

怪诞的头像 / 66

博施的《地上乐园》 / 86

关于三联画《地上乐园》的最早描述 / 87

像挪亚的日子那样 / 91

古典的规则和理性的标准 / 99

从文字的复兴到艺术的革新：尼科利和布鲁内莱斯基 / 100

批评在文艺复兴艺术中的潜在作用：原典与情节 / 119

阿佩莱斯的傲慢：比韦斯，丢勒和布吕格勒的对话 / 141

注 释 / 144

图 版 / 161

本书所收论文出处 / 254

图片出处 / 255

索 引 / 256

纪念我的挚友奥托·库尔茨

本书是《文艺复兴艺术研究》系列丛书续《形式与规范》(1966年)和《象征的图像》(1972年)之后的第三卷。第一卷关注的是风格及其与某个世纪的世界观这一传统问题;第二卷讨论的是与瓦尔堡研究院相关联的象征图像的解释,我任职该学院已经很长时间了。本卷关注的是瓦尔堡学院研究项目中的另一个方面,即古典传统在西方艺术中的作用。阿比·瓦尔堡坚信,我们文明的成败只有置于地中海[指希腊、罗马——译注]的遗产才能被理解。我们的艺术,一如我们的科学,源自希腊人。本文集的书名指的就是这个遗产中的一个方面。阿佩莱斯是亚历山大大帝的宫廷画师,其作品早已为时间吞噬,但其声名却依然缠绕着艺术爱好者和批评家。古罗马百科全书编辑者老普利尼盛赞他是“超乎前辈和后辈画家的大师”,后人也都愿意相信这一论断。普利尼对其生涯和作品的叙述有助于建立起这样一种艺术的理想,即把卓越的模仿自然的技巧与超常的感官美的实现相结合。这一双重理想的传统乃是本书各篇的串联丝线。

从浪漫主义到当代的一系列艺术革命给这一传统带来了恶名,这又导致人们忽视了它的理论意义。正因为此,试图理解这些理论意义的史学家必须关注阿佩莱斯的遗产。

在《艺术与错觉》(1960年)中,我尝试着探讨希腊人称为“模仿”[mimesis],即创造忠实再现的过程。这一研究思路使我不可避免地涉及了视觉心理学。我发现,当代知觉心理学的成果和争论点非常有趣,但我却常常为一种担忧所困,不知道我是否在逃避瓦尔堡研究院的职责,我在该院的职称是古典传统史教授。不过我欣慰地发现,这些关注有助于我以新的眼光看待古典传统,并提出较为专业的艺术史学家无法提出的问题。的确,我斗胆希望本书中与书名相同的这篇文章对普利尼文本提出的解释或许对古典(传统)学者有点用处。

把这个解释收入一本研究文艺复兴艺术的文集不会是随心所欲的,因为文艺复兴艺术采用的图像手段对整个中世纪以及其后的绘画工艺都是至关重要的。本书的其他文章大都源自《艺术与错觉》一书的问题领域。我其实本来打算采用“文艺复兴的艺术与错觉”作为书名,但恐怕这会导致书目混乱。总之,本书的中心点是描述可见世界的标准的客观性问题。这些标准当然不是基于艺术的标准,而是基于科学的标准。

[viii]

* 页边码为原著英文版页码,供查检书的索引使用。

光学的发现对光和光泽的描绘（这是本书头两篇文章的讨论点）有重大意义，就像它对透视有重大意义；它作为文艺复兴艺术理论试金石的重要性在最后一节中做了阐述。本书有两篇讨论最伟大的科学绘画大师，莱奥纳尔多·达·芬奇，一篇涉及他对波浪和旋涡的研究，另一篇讨论他的怪诞头像。这两篇或许可以作为讨论博施和布吕格勒作品的桥梁（或译过渡）。我对博施这幅最著名画作的解释本来可以归入《象征的图像》一书，但该文其实也是源于我对光效应的兴趣。

除了与书名相同的文章是首次发表，本书的其他文章都在不同的地方发表过。收入本书时我作了程度不同的修改。第二篇修改最甚。其他各篇我则相对保守，只是增加了一些段落，或者仅仅加了一些注释，以提醒读者注意文章出版之后出现的相关文献。就像在前两本书中一样，我的目的不是列全参考文献。

同样像在前两本书中一样，我翻译了外文引文。重要文字的原文或读者难以找到的原文段落，我都在正文或注释中给出。因此，我没有引用莱奥纳尔多《论绘画》的意大利文，或阿尔博蒂《绘画论》[De pictura]的拉丁文，或是丢勒著述的德文，因为这些版本都很容易找到。几乎所有的译文都是我自己翻译的，因为每一种翻译都是（文字）选择的结果，可能受上下文的影响。

还得提及我修改的另一个方面。多亏费顿出版社的合作，我得以依靠最少的视觉辅助增加此前发表的这些文章中的插图，特别是论述莱奥纳尔多怪诞头像那篇的插图。现在，这篇调查文章首次为这位大师奇怪想象力的产物提供了丰富的史料。我感激出版社在费用日益增高的时候让我能够增加这些插图。

我一如既往地感谢我在瓦尔堡研究院的同事们。奥托·库尔茨 [Otto Kurz] 1975年9月在退休前几周突然去世，使我加倍意识到我是多么地依赖他那神奇的博学，无边的慷慨，令人鼓舞的智慧、巧智以及快乐感，自从我们1928—1929年在维也纳大学作为施洛赛尔 [Julius von Schosser] 的学生首次相遇起，就是如此。是他让我把本为一个关于普利尼故事的注解扩展成了本书的同名文章。他依然接受了献给他的这篇文章。

最后，我得感谢卡尔夫人 [Mrs Melanie Carr] 帮助我准备手稿，感谢温策尔-埃文斯夫人 [Mrs Marian Wenzel-Evans] 以其画家（的技能）为我画出了彩版 III 的实验。当然，还要感谢格拉夫博士 [Dr. I Grafe]，他那鹰一般的眼睛使我免去许多武断和遗漏之罪。

伦敦，1976年1月，E.H.G.

光线与高光

阿佩莱斯的遗产*

无论是在生活中还是在艺术中，光和影的分布都能帮助我们把握物体的形状。我们可以根据物体是否承受了反光来辨别它们的表面质地。有一本线描插图的老式教科书通过两顶帽子（见下图）的比较对此作了解释。粗糙帽子其哑光表面的变化显示了光线照射它的方向。因此，阴影或“镶嵌”[hatching]的密度具有造型作用，即显示物体形状的作用。我们所看到的物体的客观状态只依其本身位置和光源之间的关系而定。即使没有人在观看这顶帽子，受光的那一面仍然呈白色，而背光的那一面却完全呈黑色。而烁光的丝帽，其光泽起着一种完全不同的作用。画家显示高光使用的是突然由黑色向白色过渡的手法，这些高光是光源的反应，它们由被丝线及其皱褶所弯曲的镜像组成。就像所有的镜像一样，我们看到高光的位置不仅与光线的入射角有关，而且与我们自身的观察角度有关。严格地说，处在同一地方的高光甚至不可能为我们的两只眼睛同时看见。作为镜像，它们似乎位于反光表面的后面，这就经常使它们的光泽带有一种异样的飘忽感。



[4] 图1和图2显示的是一个由安德列亚·德拉·罗比亚 [Andrea della Robbia] 所作的半身像的带釉陶瓷复制品，一盏防风灯照射在半身像周围的各种不同质地的物体和

* 本文根据1972年5月在曼彻斯特惠特沃思美术馆作的题为《阿佩莱斯的光辉》[The Lustre of Apelles]的讲演改写而成。

材料上，半身像矗立在一面镜子前。桌子上铺着的彩色台布，表明了其吸光的着色表面上的光线和阴影的层次变化如何使台布皱褶的形状显露无遗。半身像后面有一只黑瓶子，上面看不到阴影，防风灯附近的黑色丝料的背光面上也看不到阴影，我们只看到闪闪发光的防风灯镜像。同样，半身像前的透明玻璃壶和塑料球体也不带丝毫阴影，要不是光的映照作用，这些物体本来是看不见的。高光的位置和形状还为我们提供了关于反光表面的形状的线索。我们从一定的距离观察一面曲镜 [curved mirror] (如图中的调羹)，会发现它吸收光线并反映出比原物体积小的镜像 (包括图中半身像的镜像)，而弯曲的表面反映物像的范围要比平面广。弯曲度越大的镜面吸收的光越多，其亮度也越大 (例如图中陶土杯的边缘)。高光的强弱起着反映物体质地和形状的重要作用，因为即使是相对亚光的表面在强烈光线的集中照射下，也能起反射作用。因此，物体的隆起部分和边角部分往往是高光最常出现的部分，也正是如此，妇人们才要在鼻尖抹粉以抵消这一效果。这种光的反射作用可能不受运动的影响，因为尽管我们和物体的相对位置，或是光源和物体的相对位置有所改变，在弯曲度很大的表面上被缩小了的镜像也几乎不会改变。这种现象在任何时候、任何环境下都可以得到证实，图1和图2就是为说明这一现象而从不同的角度拍摄的。一块平面镜子只有在我们和它自己都静止时才能固定地反映出某一物体。假如我们变换位置的话，镜像也会随着移动。但是在表面弯曲的镜子上，镜像的移动速度会减慢。在上述两图中，当拍摄时照相机的位置改变了之后，镜子里的半身像位置的变化较大，而半身像在调羹上的镜像则变动较小，鼻子尖上的高光却几乎没有变化。

然而，虽然处于静止状态的物体能显示镜像位置的稳定程度，但只有动态中的物体才能充分展现我们所说的那种“金光” [glitter] 的效果。珠宝商为了使钻石光彩夺目，就在其表面磨出许多不同角度的小方块，使它对光的吸收和反射也随着钻石的曲折而不同。圆形的珍珠是另一番情形，它反射出的光线能够持久稳定。

上述不同的现象，歌德称之为“光的活动和苦难” [die Taten und Leiden des Lichts]。¹ 现象比比皆是，可艺术史家们却对它们在再现可视世界中所起的作用几乎视而不见。诚然，大量的文献都涉及了透视和空间的表现，可是对光的掌握，却很少有人问津。²

以上粗略的分析当然远远未能把问题说透。但是，光的各种复杂的活动现象应该引起艺术史家们的足够重视，这不仅因为凡是想真实反映自然外貌的各种艺术风格，都得面对光的挑战。而且因为，注意了光的各种效果，还有助于我们追溯不同风格中的各种相互联系和各种传统。不同风格经不同艺术家的手而演变艺术公式都或多或

[5] 少地会偏离现实。我曾在《艺术与错觉》[*Art and Illusion*]中指出，如果每一个艺术家都丝毫不师承前人，并各自摸索出一套独立的再现周围世界的方法，我们就无法研究艺术的历史。要塑造一个为公众接受的图像，艺术家们必须学习和发展前人的创作手法，正是如此，艺术才有了历史。革新或变化通常是缓慢进行的，所以我们在研究任何一种风格程式时都能寻根溯源。本文的目的就是要以一个特别奇妙的例子来进行这一尝试。它寻求的是已经失传的古典古代最著名的画家、为亚历山大大帝所垂青的阿佩莱斯的艺术。这位伟大画家的所有作品都早已散失，可是他的名字却流芳百世。我想说明的是，一旦我们敏锐地关注光线处理中存在的问题，关注那些古老传统在欧洲流传（一直流传到文艺复兴时代），甚至流传到了印度、中国和日本的发展情况，我们就能更好地理解普林尼 [Pliny] 讲述的关于阿佩莱斯的许多故事。

我的论据部分来自风格学，部分来自有关文献。就史学家而言，文献依据有其特殊价值，即它们通常简明扼要，能使我们集中注意于它们所描写的某些极端的手法。有一本从古典时代后期流传下来的原典 [text] 还未能得到应有的重视，虽然它曾在十七世纪荷兰古物收藏家弗朗西斯·朱尼厄斯 [Franciscus Junius] 编纂的那本珍贵的《古代人的绘画》[*The Painting of the Ancients*]³ 中被引用过。朱尼厄斯从五世纪菲洛波诺斯 [Philoponos] (即约翰尼斯·格拉马提库斯 [Johannes Grammaticus]) 评论亚里士多德的《气象学》[*Meteorologica*] 的文章中摘引了此文：

如果你在同一画面上施黑白两色，然后隔一定的距离观看，你会发现白色的那一块总显得离你近一些，而黑色的那一块总显得远一些。因此，当画家想画诸如水井、水池、水沟或山洞之类的凹陷物体时，总是使用黑色或棕色。但是，如果他们想使某些部分显得凸出时（例如姑娘的胸脯，向外伸出的手或者马腿），他们会在这些部位的四周着黑色，这样边上的部位就会有退远的感觉，而中间的部位则有前凸的感觉。⁴

其实，在此之前一个叫作朗吉努斯 [Longinus] 的作家于一世纪或二世纪写了一篇颇有影响的论文《论崇高》[*The Sublime*]，其中就论述了相同的法则。他在将一些鲜明的修辞手法的效果与绘画中光的效果相比较时，说了下面一段话：

虽然表现阴影和表现光线的色彩处于同一平面，但后者会立即跳入我们眼帘，它不仅醒目，而且显得特别凸前。⁵

上述论断使我们联想到十九世纪关于贴近色和退远色的辩论，其中有些观点并不以经验为依据。⁶

上引这两段论述都把白色描绘成贴近色，这对我们理解西塞罗 [Cicero] 的一句话有帮助。西塞罗说，画家比普通人在阴影和凸形物 [in umbris et eminentia] 中所领悟到的东西要多。⁷ 这里，阴影和黑暗被看作醒目的凸形物的对立面，像菲洛波诺斯一样，西塞罗想当然地认为：无论是在自然界还是在画面中，深邃部分必然呈黑色，而凸前部分必然呈白色。 [6]

诚然，深邃部分比凸前部分更常处于阴影。但是，这并不意味着深邃部分永远处于阴影中。光线完全有可能直接射入幽深处。指出这一点并非出于迂腐，而是为了强调如下论点：在我们的视觉反应中，对可能性的估价有其不可忽视的作用。

前面已经谈到，隆起的条纹和丝帽上的高光是由反光造成的。反光显示出了光泽凸面上的镜像。还讨论了为什么这种形状最能捕捉和保持这些略微暗淡和模糊的镜像。然而，表面呈凹状的镜子同样能吸收光线，凹状物体也同样能反射光线，这一点不容置疑。图 1 和图 2 上的两只调羹证明，在凹面上这些反射会颠倒（镜像会呈拱状），可是我们在日常生活中很少注意到这一效果，许多人可能从来没注意过。

我们的知觉系统对（色彩和光线的）这些可能性的暗示总是作出反应，尽管我们没有意识到它们的原因和重要影响，而这正是本文要说明的。古代艺术家的实践证明，菲洛波诺斯的“经验法则” [rule of thumb] 是行之有效的。很自然，在古代的镶嵌画里，洞穴或凹状物体都用黑色来表示。有一幅从古典后期以色列西萨里亚城 [Caesarea] 留传下来的镶嵌画（图 3），其中的果树完全证明了这样一条法则：处于黑色中间的白色部位具有凸前感。树干上的白色线条和果子上的白色斑点产生了立体效果。然而，我们只需再稍加仔细地观察一下便可看出，菲洛波诺斯的法则未免过于简单化。在现实世界中，光线通常自上而下地照射，因此太阳光或天上的光一般在固体上部的曲线表面得到反射。如果将西萨里亚镶嵌画上图式化的果子和庞贝 [Pompeii] 城中的一幅杰出的静物画（图 4）相比较，我们就会发现，古代画家很清楚，高光会向上方移动。另一幅静物画（图 5）表明，古代画家对照光 [illumination] 和反光之间的区别了如指掌。这种区别正是我的出发点。普林尼曾在一篇文章中用 *lumen* 一词表示光，用 *splendor* 一词表示微光或光泽⁸，并在那篇文章中他清楚地论述了两者的区别。即使他没有明确的论述，希腊化时期以及后希腊化时期的无数绘画和镶嵌画也足以证明这些艺术家敏锐的观察力。