

---

# 影子简史

## A Short History of the Shadow

---

[瑞士] 维克多·I. 斯托伊奇塔 著

邢莉 傅丽莉 常宁生 译

 商务印书馆  
SINCE 1897 The Commercial Press

2012年·北京

Victor I. Stoichita

**A SHORT HISTORY OF THE SHADOW**

Copyright© Victor I. Stoichita, 1997. Chinese (Simplified Characters)

Trade paperback copyright © 2012 by The Commercial Press.

All Rights Reserved

本书根据英国 Reaktion 出版社 1999 年英文版译出

图书在版编目(CIP)数据

影子简史/(瑞士)斯托伊奇塔著;邢莉,傅丽莉,常宁生译.—北京:商务印书馆,2012

ISBN 978-7-100-09281-4

I. ①影… II. ①斯…②邢…③傅…④常… III. ①绘画史—西方国家②西方文化—文化史 IV. ①J209.5②K103

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第145465号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

影子简史

[瑞士]维克多·I. 斯托伊奇塔 著  
邢莉 傅丽莉 常宁生 译

---

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商务印书馆发行

印刷厂印刷

ISBN 978-7-100-09281-4

---

2012年 月第1版 开本 × 1/

2012年 月北京第1次印刷 印张

定价: 元

## 译者序言

当代美学家阿莱斯·艾尔雅维茨( Aleš Erjavec )在他的《图像时代》一书中指出,人类的社会文化经历了三个时代:一、语言统治(logosphere)时代,二、书写统治(graphosphere)时代,三、视觉图像(videosphere)统治时代,而无论我们喜欢与否,今天我们都处于视觉占主导性的“图像社会”(society of the image)中。

在这里我先要对图像这个概念进行界定。在英语中图像被称为“Image”,也有叫“Icon”——这个词古时叫“圣像”,还有叫“Picture”。图像与文本是一种什么关系?图像主要是再现视觉印象;而文字的本来目的则在于说明。图像具有形象有直观性,而文本是一种语言的符号系统,因而更加抽象。但是今天来看图像也可以是一种符号,因为从符号学的角度许多图像也具有符号性。关于图像和文本,实际上考察人类的文化从视觉的角度,图像的出现应该远比文字要早。我们知道图像在原始社会(史前)时代就有,在旧石器时代人类就开始在洞穴的岩壁上绘制各种动物的图像,同时也塑造各种神像与人像。而文字符号的出现则是进入文明时代以后的产物。

我刚才对图像作了一个简单的界定,关于图像是一个广义的概念,具体来说,里面可以包括画像、塑像、雕像、偶像、视像、影像、幻象等。图像实际上是具有直观性的人与物以及自然的形象,它不是一个像图像符号这样的文字体系。所以我们今天研究古代的文化,除了文献史料外,历史中人类制作的图像也给我们提供了更加真实的历史文化记录。

我们今天在西方的绘画的造像起源有几种说法，一种叫“影子说”。西方绘画是写实为主，最早就是有这么一个传说，说是希腊时期有一个女孩，她的男友出去征战，他出征后肯定会阵亡。为了留下他的形象，女孩用烛光将男友的面部侧影投射在墙壁上，并用画笔在墙壁上勾画出这个形象。还有一种叫“镜像说”，镜像是通过水面和镜面反射出来，然后在画面上进行描绘，如艺术家自画像的表现。第三种是“暗箱说”（camera obscura），它是19世纪摄影术发明的前身。

因此我们所称的图像时代，并非指直到今天才有图像，而是指由于各种新媒体的出现视觉图像逐渐占据了主导性的地位。自从电视出现以后看书不如看电视，我们受到广告、媒体大规模的视觉图像的冲击。图像与我们时代的艺术类型有密切的关系，视觉艺术很多都是图像的，这里图像还涉及雕塑，雕塑造型是三维的，跟我们讲的平面图像是什么关系？雕塑虽然是三维，但也是具体可视的立体形象。而且我们从观看的固定视角上来说它还是单向度的视像，尤其是平面的浮雕艺术形式。当然雕塑可以从多面的角度去观看，还有可以通过触摸的方式来感知。

我们以前以为图像里的内容在表达上、传播上，好像在视觉上比较直观，不像文本，文本要逐字地阅读。实际上我们在看画的时候也不可能一览无余，包括许多古典的绘画（如宋代画家张择端的《清明上河图》或米开朗琪罗的《最后的审判》这一类绘画作品），里面也有很多的细节，需要逐步阅读和解析。西方当代学者提出要关注和研究视觉图像中的文本性（textuality），读图也不像我们以前理解的那样简单明了。所以视觉形象是作为图像的方式，而文本主要是从概念上来区分的。

图像有许多功能，我们刚才讲了它具有形象直观性，但同时在古代图像还具有一种通感作用的交感性。一个人的形

象或者是一个物体的形象，人类一直认为图像是具体人物的表征，但是它也会具有一定的通感作用。我记得艺术史家贡布里希先生曾经说过，古人用图像来产生魔力。今天有人认为我们可能不会相信所谓的巫术功能，但我们一般也不会用针来戳刺相片上我们所心爱的一位明星的眼睛，或拿一个刀片在明星的脸上划割。虽然图像与人物本身并不是一个完全对等的关系，但你会认为这样的行为可能会对其产生某种伤害。

图像的制作方式在摄影出现之前主要是绘画，摄影出现以后对写实性绘画冲击很大。绘画和摄影都是表现图像的媒体，人们认为摄影是对现实生活的真实记录，但实际上摄影也是制作图像的一种媒体，而且今天我们知道摄影也是艺术，我们经常有摄影展其实也是艺术展。因为选择拍摄什么对象，如何拍摄、处理和表现图像，以及图像背后的文化意义都是艺术家所要表达的价值和观念。

本书作者瑞士弗里堡大学艺术史教授维克多·斯托伊奇塔（Victor I. Stoichita）曾先后获罗马大学哲学博士学位和巴黎索邦大学国家博士学位。关于西方绘画艺术的起源与发展自古以来就有影子投射说、镜子反射说和暗箱投射说，而影子投射说早在古希腊的神话传说和老普林尼的《博物志》中均有记述，因而可以说是最早的关于绘画起源的说法。在这部论述关于西方影子图像的简史中，作者从老普林尼和柏拉图的言论中抽取出相关主题进行重新评析和论述。普林尼关于艺术起源的神话传说确定了艺术再现的诞生是在一个科林斯制陶匠家中发生的，而哲学家柏拉图关于知识起源的神话传说是在其著名的洞穴寓言里提出来的，这两则神话传说均涉及了影子——通过其在场来确认一个不在场事物的黑色阴影。但是，影子同样也可以被理解为是在场身体的“另一个”，这是受光的作用和支配而形成的一种视觉图像，因此，影子

甚至可以被视作一种自我再现的形式。斯托伊奇塔还通过分析那喀索斯的希腊神话，并对阿尔贝蒂、瓦萨利及其他人的艺术著述，自古典主义时期以来艺术家普桑的自画像、莫奈的湖泊花园风景画以及 20 世纪的毕加索、安迪·沃霍尔、马塞尔·杜尚、约瑟夫·波伊斯和其他现代大师创作的一些更加稀奇古怪而又吸引人的艺术作品，进行了深入细致的考察、分析和研究，从而产生了一种全新的艺术理念，即通过对不同时代绘画中表现投射影子的图像重新思考和认识西方艺术的再现基础。

本书翻译人员的分工是：第一章、第二章和第七章的译者是邢莉；第三章、第四章、第五章和第六章的译者为傅丽莉，导言的翻译和全书统稿是常宁生。

常宁生

2008 年 2 月 8 日 新春

# 目 录

# Contents

导言	1
第一章 影子阶段	6
起源	6
“影子，映像和所有诸如此类的事物”	18
影子阶段 / 镜子阶段	28
第二章 肉体的影子	43
“这座天体上的黑色斑点是什么？”	45
治愈疾病的影子	58
真实的灵气	73
第三章 画面上的影子	99
自我模仿	100
凝视的影子	116
摄影时代对影子及其可复制性的初步观察	123
第四章 基于“神秘的事物”	138
牧羊人，布塔德斯的女儿和中国人	138
妖魔化的结果	143
影子的故事（逃跑、追逐和期待）	155

第五章 人和他的重影	171
启蒙和影子	171
金子地面上的小人物	189
通过一些插图来理解彼得·施莱米尔的故事	193
第六章 摄影时代的影子及其可复制性	209
黑色方块	209
世界之初	213
你我	219
第七章 永恒回归的影子	224
重复与差异	224
双重的安迪·沃霍尔	245
活动死老鼠	260
附注	274
插图目录	290

## 导 言

老普林尼在他的《博物志》（*Natural History*, xxxv, 14）中说道，我们对于绘画的起源所知无几。尽管如此，有一点是确凿无疑的：当人的影子第一次被人用线条勾勒出来时，绘画诞生了。这种对于西方经典绘画艺术起源的“否定”无疑关系重大。当绘画第一次出现时，它便成了有关缺席/在场这一主题（身体的缺席；其投影的在场）的一个部分。整个艺术史是由上述关系的逻辑推理点缀起来的。

就在普林尼为他的《博物志》拟定提纲时（公元1世纪），绘画概念已经不仅仅——而且已有一段时间——是一个黑色斑点的轮廓。影子已经被整合到一个复杂的描绘领域，以暗示第三维度——体积、鲜明的轮廓和躯体。最初（对《博物志》的作者及其同时代的艺术家来说），影子—画像仅仅是一个遥远的记忆，一个半神话、半历史的传说，一个其起源说迫使我们不得不抓住（或者承认）它们但却总是回避着我们的符号：要是——普林尼的一位同时代人问道——人们只是亦步亦趋地按照其先驱者们的做法行事的话，那么结果又会是怎样的呢？回答是：“（如果是那样的话）绘画艺术肯定会被限制在围绕阳光的投影描画轮廓的范围内”（昆体良，《雄辩术原理》，x, ii, 7）。

上述这番开场白得到了一些原始资料的证实，我们可以把它与另一个说法作一比较，即确立了西方关于知识的推理：柏拉图关于洞穴的神话故事。柏拉图设想原始人被囚禁在一个洞穴内（《理想国》，517—519）；他所能做的就是目不转睛地凝视着囚禁他的洞穴的墙壁——某个外部真实物的影

子被投射在这面墙壁上，关于它的真实存在不曾有过丝毫的怀疑。只有当他转过身来面对着阳光世界的时候，他才能够获得真正的知识。

普林尼和柏拉图的神话属于同一性质的故事，它们都没有传递本质层面的信息，不过，它们却为一种阐释学层面上的对话提供了便利。如果它们从来都没有被放在一起研究的话，那么其主要原因很可能就是这样做的危险系数太高。柏拉图和普林尼是在不同的情景中讨论了不同的问题。然而，有好几个因素都可以证明它们被当作一种对话来理解是有道理的：他们所涉及的都是有关起源的神话（对普林尼来说是关于艺术起源的神话，而对柏拉图来说是有关知识起源的神话）；关于艺术描绘起源的神话和关于知识描绘起源的神话都是以投影这一主题为中心的；这种早期的投影是一个黑色的斑块——影子。艺术（真正的艺术）和知识（真正的知识）的本质就在于它们的超然性。

与各种起源说的关系（与影子的关系）成为西方绘画史的特征。本书旨在追溯这一历史中的划时代事件。既然这是关于一种否定独立存在的研究，那么，至今关于它的论述寥若晨星是不足为奇的。实际上，这是首次以一种连贯而整体的方式展开研究。我们的历史观——即黑格尔的历史观——和我们的绘画观——实际上是柏拉图的绘画观——激励着我们并使我们能够从各种不同的角度去接近“光的历史”（*history of light*），<sup>[1]</sup>然而我们却一直在回避一种“影子历史”（*history of the shadow*）的可能性，而且迂回地为我们描绘出上述模糊不清的实质的人正是黑格尔：

但是，一个人，或许是根据抽象光的概念，首先把他的肉体和精神的综合体想象成源自明亮视觉的清澈透明（*die Klarheit ungetrubten Sehens*），然后是抽

象的黑夜——它们的不同正是与上述感官方面的差异相联系的。但实际上，假如这种视觉更确切地说就是想象出来的话，那么，一个人很快就会完全清楚地意识到（*in der absoluten Klarheit*）在绝对的黑暗中，什么都看不见，也什么都看得见，意识到一种视觉与另一种视觉一样真实可靠，意识到抽象的视觉是一种什么都不是的视觉。抽象的光明和抽象的黑暗属于同一个事物的两个真空。某种事物的辨认（*unterscheiden*）只能依据确定的光明或者黑暗（光明是根据黑暗来确定的，反之亦然，黑暗是根据光明来确定的），由于这个原因，只有变暗的光线（*getrubtes Licht*）和被照亮的黑暗才使它们本身产生差异并因此成为明确的存在（*Dasein*）。<sup>[2]</sup>

所以，只有依据一种严格意义上的黑格尔观点，影子与光线之间关系的研究才可能是完全有道理的。根据形象化的描绘，我们也许只能说一种明暗对比画的历史才有获得任何成功的机会。<sup>[3]</sup>另外，在这种透视画法的范围内只研究影子，就会承受着一种双重的挑战，一个既指向明暗辩证关系又指向一个纯粹假设的存在物的双重挑战。尽管如此，影子的历史并不是关于虚无的历史。它是通过起源本身的神话开启的大门进入西方绘画艺术历史的。根据由这两个不相同却类似的描述（普林尼关于绘画的描述和柏拉图关于知识的描述）概述出来的出发点，本书可以被置于绘画史和绘画哲学的交汇处，而这正是本书作者当时所被迫面对的困境。

艺术史的最新研究已经注意到缺少一种深入的研究方法。<sup>[4]</sup>即便是在今天，每当涉及绘画领域中的科学投影或其象征意义这类问题时，一些早期另类文献便为我们提供思考材料。<sup>[5]</sup>但是，人类学在这一方面所付出的努力似乎已经超越了

所有其他学科，因为从 20 世纪初起，人类学在了解影子对原始人的精神所产生的重要作用方面做出了最重要的贡献。<sup>[6]</sup> 不过到目前为止，所缺乏的仍然是这样的真正尝试，即证实西方文化中关于影子的看法在绘画著述中所占据的重要地位。当然这是在冒一种多中心化的危险。由于意识到了这是一种冒险，所以作为本书作者，我已经是在从事这项冒险活动了。这项研究活动是在朋友和同事们的激励下展开的，他们鼓励我，主动为我提供论据，并且为研究中出现的问题提供讨论的机会，他们是：奥斯卡·巴茨曼（Oskar Batschmann）、阿斯德里特·伯尔纳—纳恩（Astrid Borner-Nunn）、赫尔穆特·布林克尔（Helmut Brinker）、卡洛林·沃尔克·拜纳姆（Caroline Walker Bynum）、马太·坎迪亚（Matei Candea）、克里斯塔·多廷格尔（Christa Dottinger）、蒂埃里和克莱尔·勒南（Thierry and Claire Lenain）、迪迪埃和格拉奇亚·马滕斯（Didier and Grazia Martens）、塞尔古兹和卡萨·米哈尔斯基（Serguisz and Kasa Michalski）、莱因哈特·施泰纳（Reinhard Steiner）、安卡·瓦西柳（Anca Vasiliu）、苏珊·瓦尔德曼（Susann Waldmann）和珍妮特·茨温格伯格（Jeannette Zwingenberger）等等。每当本研究涉及所需要的文献资料时，凯瑟琳·沙勒（Catherine Schaller）、阿尼塔·彼得罗夫斯基（Anita Petrovski）和卢瓦塞·里维尔特拉（Loyse Revertera）就会主动提供帮助。由慕尼黑艺术史研究院中心图书馆所提供的理想的工作环境是至关重要的，因为我与那里的工作人员 [ 在这里我尤其要感谢托马斯·莱施博士（Dr Thomas Lersch） ] 志趣相投，如果没有他们，这本书是不可能如此圆满结束的。维克多·亚历山大·斯托伊奇塔（Victor Alexandre Stoichita）、埃林娜·卢帕斯（Elena Lupas）、威廉·W. 贝利斯（William W. Bellis）、迪迪埃·马滕斯和蒂埃里·勒南仔细地阅读我的手稿，并提出了建设性的意见，使我受益匪浅。最后，我要

感谢我的家人，感谢他们对我一如既往的理解和支持。我将这部书献给我的妻子安娜·玛利亚（Anna Maria）和我的孩子彼得罗（Pedro）与玛利亚（Maria），作为对我们在埃库维尔伦斯（Ecuivillens）的“影子搜索”和漫步的记忆。

# 第一章 影子阶段

## 起源

让我们首先求教于普林尼吧：

关于绘画艺术的起源一直是个悬而未决的问题，但它不属于本书计划的范围。埃及人声称是他们发明了绘画艺术，六千年之后才从那里传到了希腊——显而易见，这是个毫无根据的断言。关于希腊人的态度，一些人说希腊绘画的发源地是西锡安（Sicyon），而另一些人则说是科林斯（Corinth），但不管怎样，所有希腊人都一致认为，希腊绘画始于勾画一个男子投影的轮廓，所以图画最初都是用这种方法绘制出来的，不过，第二阶段的时候发明了一种更加复杂的方法，即用一种单色描绘，被称作单色画，这是一种今天仍在使用的方法（《博物志》（*Natural History*），xxxv, 15）。<sup>[1]</sup>

普林尼顺着他的思路继续向前：

关于绘画已经说得够多了。将上述观点用于某种关于塑造艺术的评述可能也是适合的。布塔德斯（Butades）是一个西锡安的制陶工，他是在科林斯用同样的陶土制作黏土肖像的第一人。他之所以制作这样的肖像是因为他的女儿，女儿爱上了一个小伙子；

而在他即将离开希腊到海外去的时候，这个女孩根据油灯光照下小伙子投射在墙上的影子画了一个轮廓。她的父亲将黏土敷在这个轮廓内，于是便制作出一件浮雕作品，然后将它与剩余的陶器一同放入火中烧制，使之变得坚硬牢固；据说这件肖像性质的浮雕作品后来被保存在山林水泽女神的神龛内……（《博物志》，xxxv，43）。<sup>[2]</sup>

让我们尝试着对普林尼的陈述作一总结。使人感到恼火的正是普林尼在自己的著述中两次返回到同一个神话故事的做法。在第一段引文中，作者讨论了绘画的起源；而在第二段引文中，作者讨论了雕塑的起源。因此，一般的艺术描绘看来很有可能追溯到原始的影子阶段。这些起源（*initis*）现在显示出“不确定性”（*incerta*），换言之，普林尼承认了它们的神话性质。历史（六千年）和地理（埃及）似乎使人们对这些起源说产生了怀疑。普林尼的目的是要通过一种摆脱任何精确暂存性束缚的创始叙述，使上述“不确定的”起源变得明晰一些。在专门论述绘画艺术起源的第一段引文（xxxv，15）中，我们被告知它是怎样从（*picturae initis*）围绕一个影子（*umbra hominis lineis circumducta*）画轮廓线开始的。举这个例子的用意如果不是为了使希腊艺术起源于埃及这样一个假设失效的话，就是要弱化它。根据传说，无论是对埃及人还是希腊人（*omnes*）而言，绘画都是起源影子。从这些话的字里行间，我们发现普林尼想要表明的是：希腊人不是因为看到了埃及人的艺术作品而是通过观察人的影子发明绘画的。

普林尼所叙述的第一次描绘活动的本质在于这一事实：第一个绘画形象肯定不会是直接观察一个人的身体及其描绘活动所产生的结果，而是捕捉这个人的身体的投影所得到的

结果。影子的效果在于降低表面体积感。根据普林尼的观点，这一最初的重要转换和简化方法因此而受到自然本身的制约。一开始，不存在任何来自艺术家的干预。作为对一个肖像的描绘（来自影子的一个形象），第一件绘画作品只是一种模仿的模仿而已。然而，在普林尼的著述中，与这一推论有关的柏拉图主义仅仅是隐含的。

我们不难发现，普林尼在《博物志》中所列举的神话故事中存在着一种由三个部分构成的理论（a kind of three-part theory）：希腊绘画、埃及绘画、影子。如果作者能够通过颠倒这三个部分之间的关系来随心所欲地操纵它们的话，那么这是因为在这个三部分构成的理论内部存在着根据两维投影所进行的在场描绘。普林尼正是通过这个理论来阐释早期图像制作的惯例。埃及绘画完美的侧面像（插图1）和希腊古风时期绘画的完美侧面像（插图2）都是一种投影绘图法的产物，这种投影绘图法不考虑透视缩短法，它包含诸如前景中人的肩膀与背景中人的肩膀相齐的、或者以侧面形式出现的面孔上长一只从正面才能看到的眼睛这样一些绘画惯例。

根据上述解释得出的第一个结论是，普林尼的观点可以被置于历史与艺术神话学的交叉处。这位作者毫无疑问非常熟悉像在庞贝艺术中所看到的那种高度发达的绘画形式（普林尼死于维苏威火山爆发的那一年，即公元79年），他首先解释了早期艺术，我的意思是埃及艺术，接着替古代希腊艺术辩护，最后通过一个勾勒影子的民间传说解释了红底黑色物象绘画产生的原因。这个传说是用一个关于起源的神话故事来阐释一个关于（早期绘画的）史实。

在普林尼著述中的最后部分，我们看到了绘画从早期“影子阶段”到它取得辉煌成就这一发展过程中所经历那些关键时期的线索。我们知道，影子的基本轮廓线画法很快就被一种逐步得到完善的单色绘画所取代，尽管关于它神秘起源的