

SHADOWS

THE DEPICTION OF CAST SHADOWS IN WESTERN ART

E. H. GOMBRICH



阴 影

西方艺术中对投影的描绘

[英] E. H. 贡布里希 (E. H. Gombrich) 著

王立秋 译



重庆大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

阴影:西方艺术中对投影的描绘/(英)E. H. 贡布里希(E. H. Gombrich)著;王立秋译. —重庆:重庆大学出版社, 2016.10

(拜德雅)

书名原文: Shadows: The Depiction of Cast
Shadows in Western Art

ISBN 978-7-5689-0198-7

I. ①阴… II. ①E… ②王… III. ①西方艺术—艺术
评论 IV. ①J05

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第246429号

阴影:西方艺术中对投影的描绘

YINYING XIFANG YISHU ZHONG DUI TOUYING DE MIAOHUI

[英] E. H. 贡布里希 著

王立秋 译

策划编辑:任绪军 邹荣 雷少波

责任编辑:任绪军

责任校对:邹忌

责任印制:赵晟

书籍设计:张晗

重庆大学出版社出版发行

出版人:易树平

社址:(401331)重庆市沙坪坝区大学城西路21号

网址:<http://www.cqup.com.cn>

印刷:重庆共创印务有限公司

开本:889mm×1194mm 1/16 印张:6 字数:77千

2016年11月第1版 2016年11月第1次印刷

ISBN 978-7-5689-0198-7 定价:58.00元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换

版权所有,请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书,违者必究

前言

和我这一代的每位艺术史家一样，我思考绘画的方式，在很大程度上也是为恩斯特·贡布里希所塑造的。阅读《艺术的故事》时，我十五岁，和成百上千万人一样，从那时起，我觉得我得到了一幅关于艺术这个伟大国度的地图，有了那张地图，我也就有了不怕失败、进一步向前探索的自信。

我希望读者能够原谅我在为一次公开展览编写的图录开头说这样一番个人的话，但这就是贡布里希的写作风格带来的惊人效果：他的读者会觉得，作者在亲自对他们说话，在和他们建立个人的联系——就算不是有来有往的对话，也是对他们的单独辅导。虽然这些辅导涉及的主题很广，但它们总是反复地回到知觉的问题：关乎我们如何组织从观看得来的信息，关乎我们如何把眼见深化为洞见。

贡布里希反复让我们体会到的一个可悲事实是，我们大部分人只看得我们已知知道可能在那里的东西。植物学家会看到其他人看不到的叶子与叶子或花瓣与花瓣之间的差别，但反过来也会错过吸引摩托车爱好者的那些细节。要善于观察，我们首先需要有东西可盼。在这次展览（承蒙伯纳德·桑利基金会的慷慨资助）中，我们要顾盼寻找的不是某物，而是某物的阴影，以及，一种特别的阴影。一旦问题设定，我们就会发现，现在，我们事实上可以看见，也可以思考我们之前一直错失的东西了：为什么阴影只是有时在场，以及，艺术家用阴影来成就的是什么？

伟大老师的标志，是他们会让我们觉得，我们是自己把事情弄清楚的。我肯

定，我们中的许多人，在读完贡布里希的论文后都会相信，我们已经十分接近那种洞见了，我们就站在他身后，在达利安高峰上，越过他的肩膀往前眺望¹。但事实并非如此。没有他，我们不会发现和留神许多愉悦。

这次小规模展览，是国家美术馆对功绩勋章成员²恩斯特·贡布里希爵士致谢的方式，感谢他丰富了如此之多的观众在观看图像时可发掘的乐趣。

尼尔·麦克格瑞格，大英博物馆馆长

导论

在 1995 年，国家美术馆希望以一次小型展览来向恩斯特·贡布里希爵士表示敬意的时候，他以一贯的慷慨欣然应允。对于一个对科学和艺术都感兴趣，并大力探索过再现实体与光的传统手法的人来说，这次展览选择的主题是非常适合的。今天，我们可能更愿意把如此多样的材料当作网站上的一个特辑来展示，但这里，在展览二十多年后再版的这本小书，却依然和原来那次低调的展览一样，起着引导宏大主题的宝贵作用。

我们意识到，清晨，当太阳还低悬在天边的时候，地面上会有露水，水上会有薄雾。在这个时候，放牛或打鸭子的人——就像在埃贝特·谷波那幅著名的风景画（图 1）中那样——会发现道路被树的阴影给拦住了。而在午后，当影子变长，



图 1 埃贝特·谷波，《骑士、农人与河畔风光》（*River Landscape with Horseman and Peasants*），约 1658—1660 年。布面油画，123 厘米 × 241 厘米。

我们又会再次意识到阴影的存在。在夜空晴朗、月明星稀的时候，外部世界则会充满各种奇怪的形状——无实体的形状。

这样的形状很容易让我们感到惊恐。我们不总是理解它们来自何处，它们再现什么，它们预示或“影射”什么。它们是那类幻象的起源：这类幻象的一个典型的例子，是戈雅那幅描绘戏剧《蛊惑》——剧中的主人翁唐·克劳迪奥被诱导相信他的生命完全依赖于灯火的燃烧——的一个场景的小画中，那个着了魔的人身后赫然耸现的怪影（图2）。

我们夜里在室内遇见的阴影，也只是因为更加熟悉，才不那么吓人。确实，我们最有可能注意到阴影，是当我们坐在相对的黑暗中，靠烛光或油灯或仅仅是火苗来照明的时候——这，在过去一度不仅是人们共有的经验，更是一种日常的

图2 弗朗西斯科·德·戈雅，
《出自戏剧〈蛊惑〉的一个场景》
（A Scene from El Hechizado por
Fuerza），1798年。布面油画，
42.5厘米×30.8厘米。



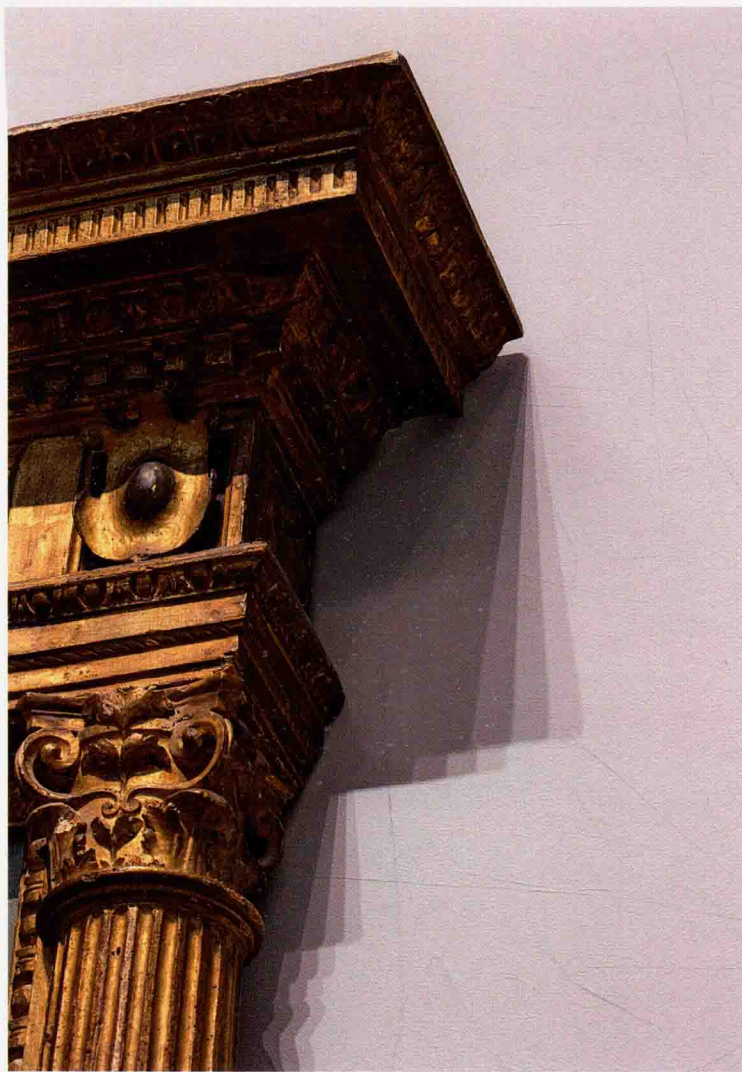


经验。在汽灯或电灯发明之前，在夜里照亮整个房间，是极为罕见的事。

霍加斯的《时髦婚姻》追踪了一名贵族浪子和一个富有的市镇商人的女儿之间的一场权宜婚姻的后果。这个由六幅画作构成的系列作品从社会讽刺走向了阴郁的悲剧。其中的第五幅画以一个黑暗的卧室为背景（图3）。在图中，我们的眼睛为可移动的室内光源所吸引——商人女儿身边的烛火被吹向窗子的另一边，而这位女爵的情夫，身穿睡衣的律师银舌头，在刺伤伯爵后正从窗子往外爬。因听到伯爵发现妻子通奸时引起的喧闹声而闯入房间的守夜人手中举着的灯也是一个光源。天花板和地板上的亮点就来自于这盏灯。但屋里还有另一个光源，左下角边缘处地上翻倒的柴薪和一把看不见的火钳的影子暗示着这个光源的存在（图4）——它外在于绘画本身，在“我们的”空间里。

图3、4 威廉·霍加斯，《时髦婚姻：5，妓院》（*Marriage A-la-Mode: 5, The Bagnio*），约1743年。布面油画，70.5厘米 × 90.8厘米。

图5 安德烈亚·曼特尼亚,《圣母与圣子,抹大拉的玛利亚和施洗者圣约翰》(The Virgin and Child with the Magdalen and Saint John the Baptist)的画框投下的影子,国家美术馆,伦敦。



在无处不在的电光出现之前的日子里,绘画的观看者们对日光及其来源要比后来敏感得多。比如说,我们知道,艺术家经常会调整祭坛画中的光,使之与日光照进展示画作的那个教堂的方向相一致。甚至在绘画陈列馆中,看起来,日光及其来源也一直是决定绘画悬挂方式的一个因素:英王查理一世的艺术收藏的管

理人，亚伯拉罕·范·德·多尔特就经常记录其皇家绘画库存里每幅作品中光的方向，他这么做大概是为了在放置藏品时实现某种一致。我们也经常可以观察到，已婚夫妇的配套肖像画里的光来自不同的方向，因为这两幅画是要面对面悬挂的。在艺术画廊中，这样的画几乎总是并列悬挂的，而且看起来，也很少有人会注意到光源的不一致。

今天，靠日光，或至少只靠日光来看画是不寻常的，而且如果我们真在公共画廊里那么干的话，我们也会发现，日光总是从上方散射下来的。在日光不足或天色已晚的时候，电光就会接替日光，这时游客们可能注意到的阴影，就不是画中的阴影，而是画框投射在画上的阴影了，毕竟，人们在设计画框时首要考虑的，不是来自上方的光。倒不是说，画框投射在画上的阴影令人讨厌；而是说，画框的线脚和装饰以任何方式投射的阴影都会使它看起来古怪。国家美术馆藏的曼特尼亚祭坛画周围的伟大建筑画框的飞檐，有时，就会在墙上投下十多道分离的影子（图5）。在今天的美术馆中，半身塑像的眼睛经常被阴影遮掩，而塑像的鼻子则——有时同时向左右两边——投下数道影子。

“西方艺术中对投影的描绘”——本书的副标题——作为一个主题，与对半透明和（光的）反射的描绘密不可分，二者都是描绘光（无论是自然的还是人造的）的必要部分。因为半透明本身是阴影的一个属性（我们透过它们视物），我们还可以补充说，这个主题的历史，也和油画的历史密切相关，因为使用半透明的釉料，往往也是表现阴影的最有效的方式。

在1500年的时候，试图把画上一只画出来的苍蝇掸开，或者认为画上真的贴着一张纸，不会像在五百年后那样，被蔑视为幼稚的举动。确实，阴影刺激本能的触觉反应的作用发挥得最为显著的地方，经常就在前景。在这点上，奥托兰诺描绘圣塞巴斯蒂安、圣罗赫和圣德米特里的祭坛画前景中的十字弓就是一个例

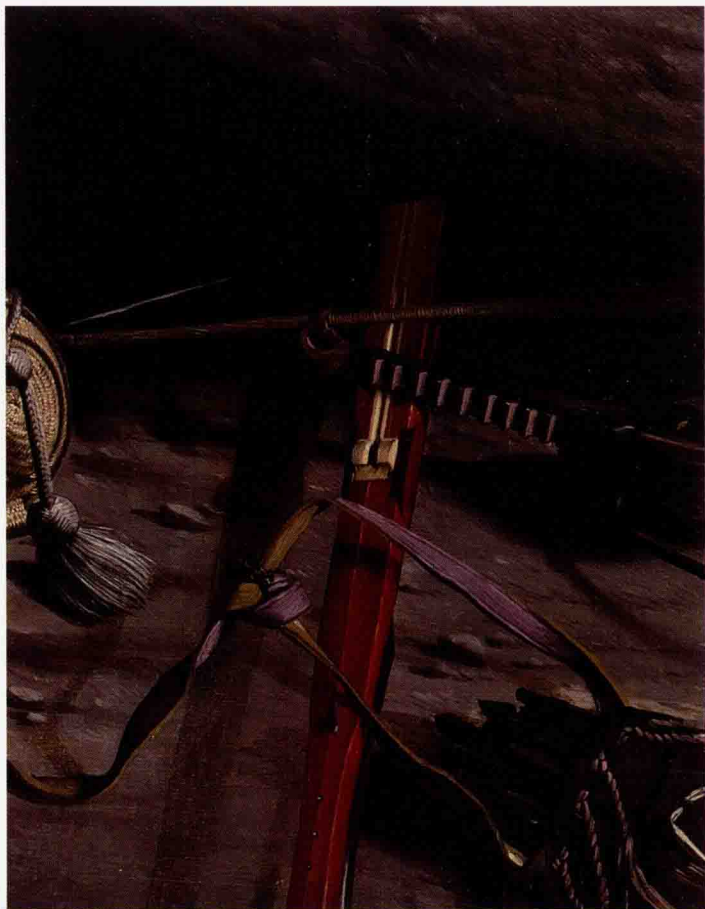


图 6、7 奥托兰诺，《圣塞巴斯蒂安、圣罗赫和圣德米特里》（*Saints Sebastian, Roch and Demetrius*），约 1520 年。木板转布面油画，230.4 厘米 × 154.9 厘米。

子，尽管那里的阴影画得很薄并已部分磨损（图 6、7）。

奥托兰诺画中用以标注德米特里（一个在意大利不太为人们所知的圣人）身份的“姓名卡”——那张纸或羊皮纸——是文艺复兴时期的肖像画中经常使用的一个手法。在最经常的情况下，它是画中最接近观看者的东西，以下情况除外：在被画像的人的手超出与画的平面平行的窗台时。然而就算在后一种情况下，投影也能增加戏剧性和实在感，就像在贝内代托·戴安娜的《救世主》中那样，在那里，耶稣基督的两只手都伸出了画面，并且，举起的那只手在他胸前投下了一

道阴影（图8）。这是一幅关于复活的基督的画，而非通常意义上的肖像画，艺术家使用的这些手法有效地强调了他复活的身体的物理实在。

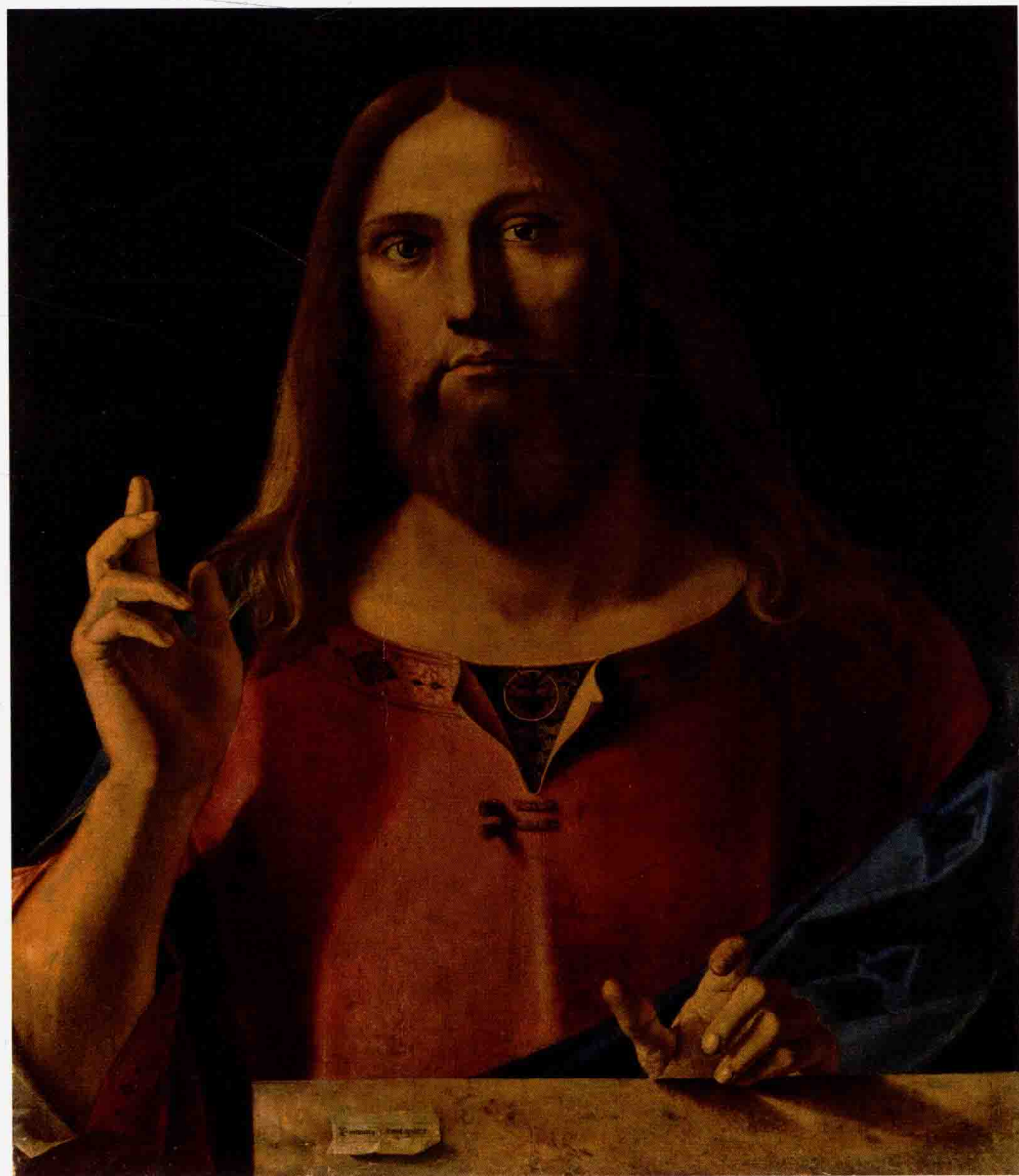


图8 贝内代托·戴安娜，《救世主》（*Salvator Mundi*），约1510—1520年。木板油画，76.2厘米×59.1厘米。

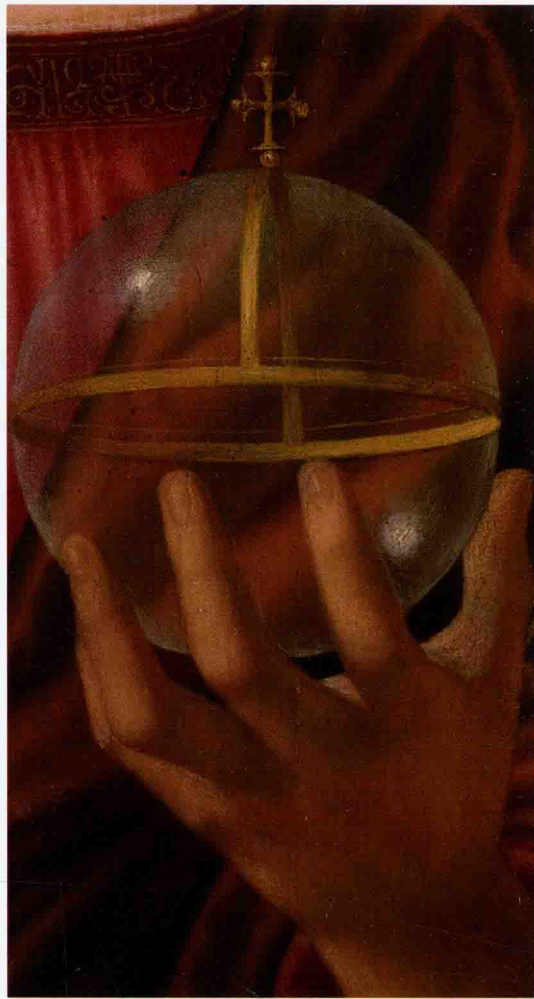
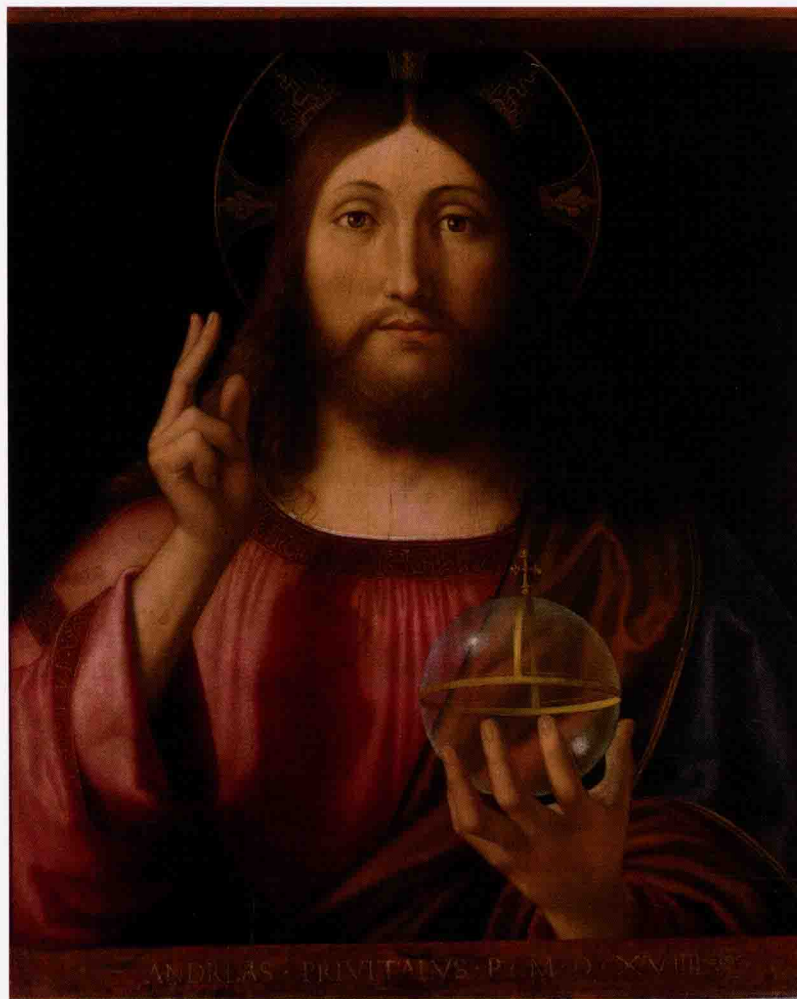


图 9、10 安德烈·布莱维塔利，
《救世主》（*Salvator Mundi*），
1519 年。杨木油画，61.6 厘米
× 53 厘米。

当 1519 年，安德烈·布莱维塔利就同一主题进行创作的时候，他在基督右手投影的基础上，在他的左手中加画了一个半透明的——实际上，是透明的——球体（图 9、10）。这个球体是一个了不起的物体，无论我们认为它是无色的水晶石做的，还是纯净的威尼斯玻璃做的（又或是当时新发明的“水晶”玻璃做的）。这一材料改变了我们对透过它看到的东西的知觉，同时也引入了一些小的反射区域（它们指示出球体的表面）和揭示其实体的阴影区域。

差不多就在同一时期，弗朗切斯科·札加内利创作了《基督受洗》，在这幅画中，他展示了水面下基督和约翰的脚，以及他们的腿在水面上的影子和倒影（图 11、12）。把影子和倒影一起画是罕见的，更不用说还要加上水下部分的掠影了。在加纳莱托和他的同时代人画威尼斯的广场和庭院的时候，投影经常被描得很重

图 11、12 弗朗切斯科·札加内利，《基督受洗》（*The Baptism of Christ*），1514 年。木板油画，200.7 厘米 × 190.5 厘米。

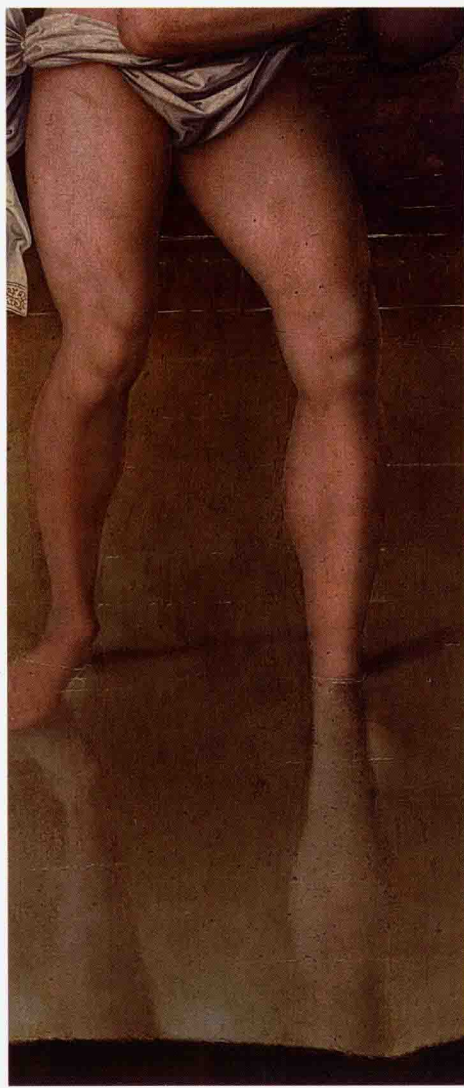


图 13、14 加纳莱托，《威尼斯：圣维大广场和安康圣母堂》（*Venice: Campo S. Vidal and Santa Maria della Carità*，又名《石匠的院子》[*The Stonemason's Yard*]），约 1725 年。布面油画，123.8 厘米 × 162.9 厘米。



（图 13、14）。但在他们画大运河的时候，情况又变成了：建筑和船都有倒影，但只有建筑有投影（图 15、16）。



图 15、16 加纳莱托,《威尼斯: 城堡区圣伯多禄圣殿》(Venice: S. Pietro in Castello),1730 年代。布面油画, 47.3 厘米 × 79.5 厘米。

