

| 影像阅读 |

La Dénivelée

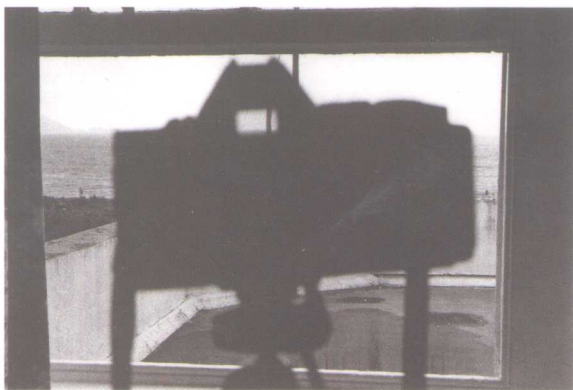
A l'épreuve de la photographie

[法] 于贝尔·达弥施 著
董强 译

落差 经受摄影的考验

摄影不能改变历史，而是固执地动摇历史这一概念。

达弥施



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

| 影像阅读 |

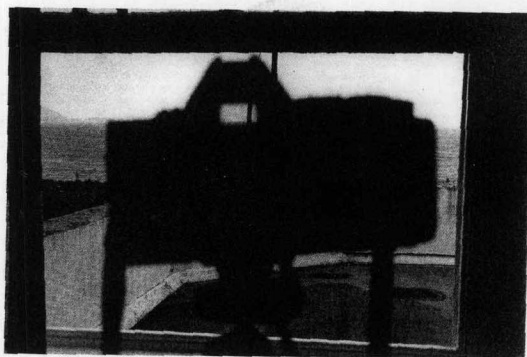
La Dénivelée

A l'épreuve de la photographie

[法] 于贝尔·达弥施 著
董强 译

落差

经受摄影的考验



广西师范大学出版社
· 桂林 ·

La Dénivelée: À l'épreuve de la photographie par Hubert Damisch

© Editions du Seuil, 2002

Une première édition a paru aux Editions de la Difference en 1981

简体字中文版 © 广西师范大学出版社, 2007

版权所有, 不得侵犯。

著作权合同登记图字: 20-2005-088 号

图书在版编目(CIP)数据

落差: 经受摄影的考验/(法)达弥施(Damisch, H.)著;

董强译. —桂林: 广西师范大学出版社, 2007. 9

(影像阅读)

ISBN 978-7-5633-6698-9

I. 落… II. ①达…②董… III. ①摄影艺术—艺术理论—文集②电影理论—文集 IV. J40-53 J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 130861 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: www.bbtpress.com)

出 版 人: 肖启明

全国新华书店经销

发行热线: 010-64284815

山东新华印刷厂临沂厂印刷

(临沂高新技术产业开发区工业北路东段 邮政编码: 276017)

开本: 880mm×1 380mm 1/32

印张: 8.25 字数: 132 千字

2007 年 9 月第 1 版 2007 年 9 月第 1 次印刷

印数: 0 001~6 000 定价: 26.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

为了建立一种新的图像接受美学

——达弥施的《落差》导读

董 强

法国是出思想家的地方,尤其是现当代思想家。同时,法国又是出文体家的地方,正如古代中国的诗人大都同时是书法家。普鲁斯特的小说文风,与其内容和思想性同样有名,长长的、连绵不断的句子,既体现了“追忆”的特点,更让翻译者们望而生畏。在他之前,有更可怕的,就是象征主义诗人马拉美,文风与诗句同样出名。“晦涩!晦涩!”头痛者屡屡抗议;“味道好极了!绝了!”并非受虐狂,却认为“文如看山不喜平”的现代学子们,从马拉美的文体中得到了无穷的乐趣。

达弥施是艺术哲学家、艺术史家,同时也是文体家。一位像马拉美、普鲁斯特那样的文体家。真心希望初次读到达弥施文字的中文读者不要气馁,因为译者已经气馁过了。译者的坚持,是因为相信真正的读者至少也会坚持。记得早年在翻译完达弥施的成名作《云的理论——为了建立一部新的绘画史》之后,他请我吃饭。

我第一次觉得,一个作者真的应当请译者吃饭,吃最贵、最好吃的饭。在餐厅,我对他说的第一句话是:“我不说我已经快要饿死了,我要说,您的书已经让我翻译得要死去了。”

他笑了,说,英语的译者也这么说过。接着又说,他觉得英语版比他的法语原文流畅多了……

这句话,现在想来,只是一半的幽默。

我们已经习惯了流畅的文笔。信、达、雅中的达。然而,有的东西是无法流畅的,尤其像达弥施所研究的对象:图像,以及影像。也就是沉默、无声。海德格尔说,我们的词语不够。不够了,怎么办?陷入寂静主义?伸出一根指头,然后让人去意会?可惜的是,并非每人都是说禅的大师,尤其是强烈、深厚的话语体系下的西方人。于是,改变文风,进入语言的禁区、思维的迷宫,让理性一次又一次地去考验语言的承受力,成为建立一种新的讨论方式的手段之一。现象学打开了一个西方语言中从未有过的维度,以至于在各种西方大语种之间,也产生了前所未有的断裂,产生了“不可转译性”,更不用说体系与之迥异的汉语了;符号学的发展,将语言推到了极限,因为语言被迫露出了其内在的骨骼,成为思辨,成为数学,成为逻辑;而精神分析的发展,则将语言逼到了无路可退的墙边,使语言成为疾病的代言人与突破口,成为症状,成为“拆卸”的对象。主要是这三门学科,使得西方语言失去了人们熟悉的样子,

失去了雅,失去了流畅,失去了透明度。多种“言语”的并存,成为20世纪西方人文科学的一大本质性特点。汉语,现代汉语,由于没有相应的思想体系作为支撑,没有类似的“思想革命”作为铺垫,没有能够及时做到相应的扩展。这是一个无可争辩的事实,不带任何价值判断的成分。这是一个时代的问题、文化的问题,不是任何一个译者个体可以独自面对的。于是,多少外语水平本来不错的译者落马了,现当代思想的翻译成为“问题”领域,一本一本中文令人不忍卒读的西方明星哲学家的著作,充斥了书坛。本来就不易接近大众的现代与当代思想,如同当代艺术一样,构成了两极:绝大多数人摇头,在看不懂的前提下,正当合理地拒绝接受;一小部分坚决支持,而支持的前提是不管自己懂与不懂。

一位西方大诗人在谈到老子的时候,这样评论:“老子扔给你一颗坚果,然后就走掉了。留下你自己去打开坚硬的壳。你会发现,果肉是如此的鲜美!”其实,这个西方人向中国古代思想家抛来的媚眼,我们可以同样抛回去,尤其对西方那些现当代文体比较特别、艰深,但又有真正思想内容的哲学家、批评家、学者。

达弥施融现象学、符号学与精神分析于一身,其语言当然不可能流畅、通顺。然而,在其语言的坚果中,鲜美的果肉是什么呢?读者当然会各有体会。但为方便“打开坚硬的壳”起见,译者在竭尽理解与传递之能的同时,在此提供一些背景资料以及个人的阅

读体会。

达弥施首先是西方绘画的大专家。作为专家,他的专长是西方绘画中的中坚问题:透视。《大英百科全书》中的“透视”一条,出自他的手笔。《透视的起源》(1987)的出版,更使他成为这方面的权威。原文阅读过帕诺夫斯基的重要奠基作品《作为象征形式的透视》的读者一定知道,透视问题是非常深奥的。帕诺夫斯基的这部重要作品一直没有好的汉语译本,就是明证。这一“基础训练”,使得达弥施不可能以轻快的散文形式去面对他所探讨的一切问题。由于透视问题最重要的时期是文艺复兴初期,于是他自然而然地成了该时期的专家,尤其是乔托、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡、杜乔等人的专家。作为专家、学者,他与同时代的许多哲学家、思想家交厚,其中最著名的有法国后现代主义奠基人让-弗朗索瓦·利奥塔,还参与了现代思潮重要杂志《如是》(TEL QUEL)的许多活动。同时,他与同时代的一些伟大艺术家也保持良好的私人关系。一个特殊的契机,使他得以与20世纪最重要的艺术家之一迪比费(一译杜布菲)一起工作,两人保持深厚友谊多年。对国际象棋的个人爱好,又使他对杜尚的艺术实践有特殊的理解。这两人对达弥施解读当代艺术具有至关重要的影响:迪比费使他感悟出了“划线”的重要性;杜尚使他一直对黑白方格(也可以体现为

碎石子铺成的路面、大理石的拼贴,等等)的形式具有特殊的敏感。“划线”(trait)与绘画传统艺术上的“线条”(ligne)不同,可以理解为一种较短的、并非连绵不断的线条,并因为有“划”的成分,而强调了线条中的物质层面,或者说画家手的介入部分,强调了动作性,具体则体现为如美国的抽象表现主义画法,丰塔纳刺破画布、在画布上出现或长或短的缝隙的行为,等等。传统绘画中的笔触,也可被视为具有“划线”的成分。而一些花纹图案中连绵不断的线条,就不能被称为“划线”,达弥施有时会用客观的、用于纺线或针线一词中的“线”(fil)来指代它们。他曾经受罗浮宫博物馆的委托,组织了大型的艺术展览“划线的艺术”,影响深远。由于与罗兰·巴特的私人友谊(两人都曾在法国高等社会科学院授课;那里汇集了像布尔迪厄、德里达、昆德拉等在各自领域内世界知名的大师级人物),同时作为对透视的进一步研究的必然结果,他对摄影进行了长期不懈的研究;而对摄影的研究,主要在德勒兹的影响下,又使他自然而然地对电影进行研究,因为电影对他来说,是“摄影的后代”。

《落差》是他的摄影与电影研究成果汇总。书中收集了他近十年来陆续发表的文章与宣读的讲座。一篇写于1963年的文章作为前言出现,显示了作者思考的一贯性。这些文章往往以序言的形式出现,体现了达弥施坚持的真正的现象学研究方式:不去构

建纯抽象的体系,而是与当今艺术实践紧密联系,在各种不同的艺术家身上找到“化身”,有的放矢。根据文章的内容与主题,本书分为四个部分。第一部分探讨摄影的本质,同时提出一个一直萦绕着他的问题:摄影是没有历史的,或者说,由于摄影的本质,不可能存在一种摄影史——哪怕在纪念他所崇敬的瓦尔特·本雅明撰写的《摄影小史》时,他也多次重申这一问题;第二部分,分述三种不同的摄影实践,包括曾经昙花一现的立体视像、法国当代作家兼摄影家德尼·洛什的创作,以及加拿大多才多艺的全能艺术家迈克尔·斯诺的作品;第三部分专门探索“建筑摄影”这一特殊类型;第四部分探讨运动的图像,也就是电影中的影像,最终提出一个“节奏—影像”的概念,与德勒兹的“时间—影像”与“运动—影像”相映成趣。

这些文章在编录时,打破了时间上的顺序。有点像一张张的照片,虽然拍摄于不同的时刻,但在精心编入一本摄影作品集中时,由于顺序、分类的巧妙与讲究,构成了一本完整意义上的“书”。同时,每一篇都可以独立成章,而且,由于作者在内容上给予了一定的铺垫,并在编成书时做了一些小小的改动,所以在不了解他为之作序的那些艺术家、摄影师或导演的情况下,我们仍然可以看出作者的思想与探讨的问题。在认为其铺垫或背景资料不足的情况下,译者添加了大量注解,力求方便读者进入其思辨的过程。

思辨的过程,而非思辨的结果。因为,达弥施思辨的对象,有时是不能得出结论的,这一思辨是开放的。从创作形式来看,达弥施在本书中的所有文章,都以数字编号,而且直接切入主题,毫无传统的起承转合,文字内容大都是本质性的,颇有维特根斯坦的趣味。同时,也许是深深受到最后一个时期的罗兰·巴特思想的影响,尤其是受到罗兰·巴特在写完关于摄影的名作《明室》之后就不幸车祸身亡的震动,达弥施同时运用了自己的一些亲身经历、回忆(包括童年回忆),等等。这就好比在枯燥乏味的逻辑沙漠中,出现了一个个活生生的经验的绿洲;好比在一幅纯抽象的画中,时不时出现了一些具体的形象;又好比,在一个纯粹音乐的演奏中,时不时传入了户外大自然的声音:在勋伯格的作品中,突然出现了约翰·凯奇的音乐……

这一混杂,构成了达弥施的最新文风,同时,又并非一种杂乱无章,而是体现了一种他本人所说的“落差”。何谓落差?照达弥施本人的说法,

落差,首先指的是摄影以及作为它后代的电影在闯入艺术实践领域之后所造成的层面的断裂。这一断裂体现在话语上:在谈论“艺术”以及艺术史的时候,已经不能不考虑到这一图

像制造,乃至模仿或表现的制造的机械、化学和工业形式的闯入。但断裂也体现在各项艺术实践本身之间,从此以后,我们再也不能假装认为,这些实践是处于同一层面上的。

这一层面的差别,以及由此而造成的坡度,肯定会产生动力与能量上的后果。电影没有取代摄影,正如摄影将永远无法取代绘画。从中会产生出一种新的动力,其意义并非历史性的,而是分析性的。

也就是说,由于摄影(以及后来的电影)这一物理、化学、工业的艺术形式突然闯进了传统艺术之中,它(们)彻底打破了原来人们对艺术的看法,首先就是谈论艺术的话语(不论是普通的还是专业的)。我们不能再像以前那样,将各种艺术并列于同一层面,置于同一层次之上。如果说,以前我们可以毫无认知学上的疑问地将绘画、音乐、文学等艺术实践平行地对待,那么,摄影这一“机械”产物突然加入到艺术的行列中来,使得这种平行甚至平衡不可能再得以保持。

在“落差”这一概念的后面,福柯的“知识考古”是极为明显的。大家都已经知道,“知识考古”使福柯得以打破历史的延续性,转而强调各个时代的“考古层面”,就像一层层不同的地质,从而将历史的垂直观念,转化为“结构”的水平观念。正是在这个意义上,福柯

与列维-施特劳斯(人类学)、拉康(精神分析)和罗兰·巴特(符号学)以及雅各布森(语言学)等人同被视为“结构主义”思想家。他从中提炼出“认知素”这一概念,认为不同“考古”时期的“认知素”是完全不同的,而同一时期的各种艺术、思想则都共用同一种“认知素”。在达弥施的成名作《云的理论——为了建立一部新的绘画史》中,整个研究方法就以福柯的这一新历史观为依据,所以他才会有建立一部新的绘画史的雄心与提法。

随着结构主义思潮的减弱,人们对“历史性”的重新重视,整个西方,尤其是法国的思想界,都产生了许多思维方式上的转变。坚持自己的结构主义基本方法的达弥施,也开始对时间流程问题进行了更多的思考。于是就有了这个“落差”的概念,或者说暗喻,甚至说意象。“落差”既否认了平面性(平面结构),强调了垂直性,又没有完全接受真正的历史性,因为在艺术领域中,没有“进步”,没有淘汰与取代(摄影没有取代绘画,电影没有取代摄影,录像取代不了电影,等等),只有提出问题的方式不同,以及每个艺术实践打开的视野的不同。而不同艺术实践的共存、相互渗透,不是在平面上的,因为在时间段上出现的前后不同,而是在垂直方向上的,不仅具有时间差异,还是具有落差的,会产生不同的动能,而落差越大,产生的动能就越大,其理论意义也就越大。

所以,达弥施在书中探讨的“个案”,都是跨行业、跨艺术界限、

跨学科的。一切都是交错,而且是立体的交错。“古老的”绘画中的问题与概念,在进入“现代的”摄影之后,会产生什么样的能量?出现什么样的转变?由摄影引出的问题与概念,到了电影那里,又会出现什么不同的变体?从电影中引出的问题,反过来会让人更好地去看绘画中的一些新问题,等等,等等,回旋反复,运动连绵不断,能量的产生恒定不变,构成了当今艺术实践的多样性与丰富多彩,也构成了伴随艺术实践的批评话语的多样性与多姿多彩。因此,达弥施的“落差”概念,并非一道道急流向前的瀑布,具有一种向前冲的命定感,正如一切小溪命定就是汇入大海,而是悖论式的,高低错落的,处于一个回旋结构中,有点像埃舍尔的“永恒的金带”的意味:在人们走下楼梯,以为走到楼梯尽头的时候,突然发现自己正在上楼梯;在瀑布或大水倾泻而下产生无穷动能的时候,又可以在不知不觉之中,在几个落差之后,发现依然处于高空。

这是达弥施的思想世界的奥妙之处。这一思想世界本身有其恒定性,正是这一恒定性,构成了他的“眼光”,提出问题的能力,而问题的提出,本身就是思想的火花与创意。同时,这一眼光紧密地与同时代的艺术实践联系在一起,成为一种具有“肉身”的思想。这是真正的法国式现象学思维的精髓。在这一大的思想体系下,摄影又在众多的艺术实践中,占据了最重要的地位。正是它引出了落差的概念。

从源泉上讲,“落差”的概念最早还是来自达弥施关于透视的研究,或者两者相辅相成。在对委拉斯开兹的名作《宫娥》进行研究的时候,达弥施做出了非常独特的分析。因为在这幅名作中,出现了一个透视中的没影点的问题。它没有落在画面中占重要位置的镜子上,而是落在了王后的侍卫官的前臂上,这位侍卫官正穿过镜子旁边的大门。从理论上讲,这个没影点指出了观画者的目光进入画面的位置。然而,由于画面深思熟虑的巧妙布局,当我们观看作品时,并非对着镜子的正面,而是稍微偏右,面对大门。这样的布局也说明,如果画面中所有的人物都在看着镜子里面应当反射出的国王,那么他们就不是在看着观看者。所以有一种布局上的错位。达弥施通过对毕加索一些重新演绎委拉斯开兹这幅杰作的作品的研究,指出,当没影点的位置偏离镜子时,委拉斯开兹实际上分离了镜子的整体性与门的整体性,这让人立刻联想到另一幅作品,凡·爱克的《阿尔诺菲尼夫妇的肖像》。委拉斯开兹肯定十分了解这件作品,因为它属于西班牙的王家收藏。在该作品中,画面中央的镜子反射出了我们所看不见的对面门口的人物,也即婚姻的见证人。达弥施认为,这一表现机制是“落差”式的,使委拉斯开兹得以同时体现和突出作品中的“几何结构”与“想象结构”,而这两者并不是重叠的:“几何结构”表现、强调画面中主体的位

置,而“想象结构”使该画面主体的呈现具有某种特殊的意义^①。但在这样的分析中,“落差”强调的只是高低、层次的不同,动力与动能的一面主要体现在两种不同语言的相互干扰所产生的竞争上:技术语言(几何学、透视法)与现象学语言。换言之,这种动能还没有达到在本书中的强度。

达弥施探讨摄影,纯粹是一种本体论式的研究,不涉及任何摄影的技巧,甚至不涉及一般意义上的摄影美学。他是真正地对摄影作为“实践”和“本质”进行思考。罗兰·巴特的《明室》与瓦尔特·本雅明的《摄影小史》都是名著、杰作,在他们面前,达弥施的态度是谦逊的,然而坚持自己的观点。关于罗兰·巴特的文章,以及对《摄影小史》的纪念,都是带着极大的敬意撰写的。他与这两位先驱与同仁的不同在于,由于对透视的研究,他认为摄影真正的诞生日是值得怀疑的,因为往前看,摄影的基本原理(“暗箱”原理)远远早于摄影技术的诞生,作为“理念”,作为“概念”,摄影早就存在了;同时,往后看,成为摄影的本质之一的“大量复制可能性”,又是在摄影技术诞生之后较长一段时间才出现的。这是他认为不可能有所谓“摄影史”的基本出发点,而且,摄影反过来质疑了历史这

^① 参阅迈克尔·福柯的《词与物》(伽里玛出版社,第31页),以及达弥施,《透视的起源》(弗拉玛利翁出版社,第402页及以下相关文字)。

一概念,因为摄影为历史学家们提供的“见证”,与任何人类语言与其他图像记录提供的见证都不同。另外一个一直萦绕达弥施的问题是,作为纯粹的机械,作为纯粹的物理、化学反应与工业制造结果的摄影图像,是否在纯粹的客观性之外,可以拥有一个“主体”。

为了探讨这个问题,达弥施于当代思想多有借鉴。罗兰·巴特的《明室》就是其中之一,这部书对于理解达弥施有关摄影与影像的思想,至关重要。所以本书的第一篇正文就是纪念罗兰·巴特的。在《明室》中,摄影首次成为一种完全个性化的现象学的研究对象(罗兰·巴特自己说,“这是一种模模糊糊、不受拘束的现象学,甚至有些厚颜无耻”)。但同时,对摄影的思考上升到了文学的地位。达弥施没有看错,这是巴特最好的作品。与巴特一样,达弥施旨在探索照片究竟是什么的“本体论”问题:“对于照片,我有着一种强烈的本体论的愿望:我不顾一切地想知道照片‘本身’是什么,它以什么样的特点使自己有别于一般图像。”(《明室》)因为“谈论一张具体照片可以,泛泛而论地谈论摄影我就觉得不大可能了”。这样的探讨,来自对大量的摄影教材的不满(具有讽刺意味的是,在我们的书店中,就是要到陈列“摄影技法”的柜台那里,才能找到巴特的这部杰作):“风景照片的构图原则,或者,家庭照片的构图法,这些东西对我有什么用?”(同上)巴特采取了一种极其主观的姿态,因为他知道,写摄影,就类似于写小说,一部普鲁斯特

式的小说。在巴特的书中,到处不乏自我的目光与存在,甚至包括自传元素(尤其是在下半部有关批评家的母亲的文字中),整本书中,“自我之古老的绝对权力”(尼采语)处处可见。这种“野蛮的”现象学,是巴特理论的“第三阶段”,也是“最后一个阶段”(命运似乎要证明他的这一预感,因为正是在《明室》之后不久,巴特因车祸而不治身亡)。巴特时刻把自己的经验视为首位(“把自己当成摄影的中介”),并以此出发,去定义摄影的“本质”,而这一经验,由于巴特本人不会摄影,就仅仅限于“被看的经验”与“看人的经验”。在这样的探讨中,个人的直觉与感觉被放到了首位,文化与历史反而退位了,研究摄影的巴特,如同达弥施的良师益友迪比费一样,成为“反文化”的(“面对某些照片,我希望自己是野蛮人,没有文化”)。这种“野蛮”,是主体的一种执拗,是弗洛伊德式的“自我”中最古老、原始的层面。而一切旨在还主体一种心理厚度的理论与思想,都不可能避开精神分析的既有成果与早期开拓。

所以,达弥施还大量运用了精神分析的精髓。这在当今法国知识界显得像是个特例,因为在法国,精神分析学经过拉康的发挥而于1970年代达到了顶峰之后,在思想界与实践上一直在走下坡路。达弥施则坚持精神分析的基本原则,甚至包括许多超越拉康、回归到弗洛伊德的精神分析的原则。在本书几乎所有的文章中,