

<<落差>>

图书基本信息

书名：<<落差>>

13位ISBN编号：9787563366989

10位ISBN编号：7563366989

出版时间：2011-7

出版时间：广西师范大学出版社

作者：[法] 于贝尔·达弥施

页数：204

译者：董强

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## &lt;&lt;落差&gt;&gt;

## 前言

前言 关于摄影图像现象学的五点想法 1.从它的古典定义来看，摄影仅仅是一种记录手段

。是一种通过以卤化银为基质的感光乳剂，将一个由光产生的稳定图像记录下来的技术。我们可以看到，在这一定义中，并没有提到，中间需要使用一个机器，也没有明确说，所获得的图像究竟是一个物体，还是在外部世界中发生的事件。

历史上还留下了一些通过直接由一种光源感光的胶片而获得的相片。

类似尝试的第一意义就在于，促使我们对摄影图像的性质与功能进行思考，因为它们从实验层面上，通过对摄影这一概念本身的组成部分之一（也就是说暗箱、照相机）的实际取消，成为某种与现象学分析相似的行为：旨在将它所观照的现象通过一系列想象中的变体而达到其本质。

2.我们在试图将类似的图像定义为“摄影”时所遇到的困难是非常能说明问题的，它证明了一种运用到一个文化客体、一种由历史组成的本质上的现象学思考的困难性。

我们用的是“现象学”一词的狭义，即一种本相的经验、一种对本质的阅读。

很明显，任何一个摄影资料的目的，都涵盖着一定数量的“论点”；它们虽然不是超验性的，但也构成了照原样去理解摄影图像的条件：假如把这样一个资料仅仅看作是普通图像，并试图取消一切与它的产生与实际功能有关的知识--甚至一切偏见，正如我们后面要提到的--那么，我们会失却了一切意义。

但是，这一点意味着这样一种处境：我们可能无法先验地定义摄影，无法从绝对的角度区分它的根本性组成部分和它的一些次要层面。

摄影图像并不属于自然世界：它是人类工业的一个产品，是一种假象。

其本质，从现象学的意义来讲，不能与它的历史意义区分开来，也不能区分于决定了它的产生的那种规划与意图，而这些规划与意图肯定是受到时间局限的。

然而，这一图像的特点就是让人觉得它好像是一种自然程序的产物：光束印在图板或感光胶片上的形象（抑或应当说：符号），总是显得好像是现实世界中一个物体或事件的同一痕迹，图像在没有任何人为参与的情况下，直接记录在了覆盖于载体之上的胶状物质上。

所以在定义摄影的处境时，会首先出现“现实”的概念：摄影是这样一种悖论式的图像，它没有厚度，没有物质，甚至可以说是完全“非真实的”，但人们无法不认为，它通过它的物理-化学组成部分，以某种方式，留住了现实中的某种事物，而它就属于这一现实。

这就是摄影图像本质上的欺骗性。

当然，任何图像，正如萨特在《论想象》一书中已经证明了的，从本质上来说都是一种欺骗。

但是，在摄影这一特例中，这种本体论上的欺骗性又增添了一种要微妙得多、隐蔽得多的历史欺骗性

。这就使得我们必须回到我们可能过早地摆脱了的物体：暗箱、照相机。

3.事实上，尼埃普斯和在他之后达盖尔摄影术的追随者们，以及使得摄影成了我们今天这个样子的无数创新者的初衷，并非是要创造一种新类型的图像和一种前所未有的表现手段，而是要将在暗箱的底下“自动地”构成的图像固定下来：从人类开始试图将他很早就学会构成的一个图像留存下来起，摄影的历程就开始了（据说阿拉伯的天文学家们从11世纪起就运用了暗箱，以观察日食）。

这一与由此而获得的图像长期的亲密性，以及记录过程完全客观的一面，甚至自动的、一部分完全机械的一面，解释了为什么摄影一般会显得是十分自然的，没有人注意到它随机的特点，以及极为精密的一面。

以至于人们在说到电影的时候，使用“发明”一词，而摄影史更多地表现为一个“发现”的历史。

其实，在这样说的时侯，人们忘记了，最早的摄影师们声称自己抓住了的图像，以及后来他们显示并洗印出来的潜在图像本身，都没有任何自然的一面：因为构造一架照相机的原理--首先是制造一个暗箱的原理--是与一个空间和客观的契约性概念相关的，而这一概念先于摄影的发明，而且绝大部分摄

## &lt;&lt;落差&gt;&gt;

影师都仅仅是认同了这一概念而已。

镜头本身--人们渐渐地矫正了它的“误差”，改变了“谬误”之处--也根本没有它显得那样客观：我们只能说，它以它的结构，并通过它所能获得的世界的有序图像，与一种构建人们特别熟悉的空间的体系相吻合，但这一体系本身是非常古老的，摄影只是在后来又使之获得了一种新生。

（摄影师的艺术--或者窍门--之一，是否就是让我们忘记暗箱并非“中性的”，而且它的结构并非惰性的？

） 4.图像的保留、图像的洗印，以及图像的增多：这一道道程序有规则的延续性，从整体上构成了摄影行为。

但是，历史表明，摄影的终结在于复制，有点像电影一下子被历史变成了一种演出（我们知道，最初的摄影发明者的努力，在于既想固定住图像，又找到将它们大量传播的技术条件：正是出于这一原因，达盖尔的技术从一开始就被摒弃了，因为它只能提供一个唯一的图像）。

所以，我们也许可以借用一些传统经济学家的说法，说摄影的贡献并非处于产品的“制造层面”，而是更多地处于“消费层面”：摄影并不创造什么“有用性”（除非通过它的一些特殊运用，如在科学上的运用），而是提供了一种对有用性的疯狂毁灭的条件。

摄影行为尽管在大多数情况下是以手工业形式出现的，但在其本质上仍然不失为一种工业行为。

它使得摄影图像在所有图像中（除去它资料性的一面），是最快就被用坏的图像。

但我们也必须看到，哪怕当它通过报刊、出版物、广告等渠道只向我们提供已经被消费过一半或“事先消化过”的图像时，这一工业也还是满足了摄影的最初规划：将一个受到无法挽留的威胁的图像攫取、还原，而这一图像由于其物理性质，并不适于大众的消费。

5.每当摄影在实践中质疑自身的本质和历史功能，并显示、昭示其随机的特点，同时要求我们不再成为图像的消费者，而是图像的制造者的时候，摄影就自称为艺术。

所以，迄今为止最美丽的摄影作品之一是《格拉斯的景点》，这是尼埃普斯于1827年通过日光摄影术固定在锡上面的照片。

它是一个脆弱的、受到威胁的图像，无论是在布局上、在肌理上，还是在成像刹那的状态，都非常接近于一些修拉的小画作；它又是一个无与伦比的图像，让我们产生梦想，可以存在一种摄影的物质，与构成它“客体”或“主体”的物质都不同，同时又让我们产生幻想，可以存在那样一种艺术：光线可以产生出它自己的隐喻。

以上的文字写于1963年。

也就是说在数码技术革命改变对摄影的胶片的、传统的定义之前好几年：这又是新的一面，我们现在还只能隐约地见到这一面，而本书就停留在这一门槛之前。

这本身也意味着一种落差，本书就借用了它来作为题目。

从这一前言就可以看出，“落差”指的是：摄影闯入了实践和理论讨论的场域之中。

## 内容概要

本书是法国艺术史家于贝尔·达弥施有关摄影与电影研究成果的汇总，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；第三部分专门讨论“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。

## 作者简介

于贝尔·达弥施，艺术哲学家、艺术史家，生于1928年。

曾任教于法国高等社会科学院。

主要著作有：《云的理论，为了建立一种新的绘画史》（瑟伊出版社，1972；繁体中文版，台湾扬智出版社，董强译，2001）；《透视的起源》（弗拉马利翁出版社，1987）；《帕里斯的裁决》（弗拉马利翁出版社，1992）；《来自皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的一个童年回忆》（瑟伊出版社，1997）。

董强，北京大学法语系教授、博士生导师。

1988年赴法国留学，旅居巴黎12年。

早年师从世界文学大师昆德拉。

1995年合作创办法国第一家以介绍中国文化为宗旨的出版社“中国蓝”。

1997年成为以法语写作的外籍作家，同年获博士学位。

2001年起受聘于北京大学法语系。

主要著作有：中法双语诗集《远方的手》（1997），法语诗集《松绑的手》（1997），法语专著《亨利·米肖的现代诗与绘画》（1998），专著《梁宗岱：穿越象征主义》（北京，2004）等。

回国后致力于翻译法语文学与美术著作，迄今已逾二十部，包括《小说的艺术》、《波德莱尔传》、《云的理论：为了建立一种新的绘画史》、《西方1500年视觉艺术史》等。

2008年，因在法国文化研究领域获得的成就，以及为中法文化交流作出的突出贡献，获法国政府颁发的“法国教育骑士”荣誉勋章。

<<落差>>

书籍目录

为了建立一种新的图像接受美学——达弥施的《落差》导读  
前言 关于摄影图像现象学的五点想法

- 一 不可处理
- 二 纪念瓦尔特·本雅明《摄影小史》出版五十周年
- 三 从摄影出发

- 一 立体感及其魔力
- 二 最后期限
- 三 音乐会——迈克尔·斯诺作为艺术家的肖像

- 一 固定的活力
- 二 古堡探幽
- 三 缠绕的线

- 一 冒着失去视觉的危险——电影与绘画
- 二 刺破银幕
- 三 紧迫感——研究提案
- 四 节奏-影像

附注



## 章节摘录

1. 在所有的艺术当中，只有摄影才可以说自己有一张正式的出生证明，而非产生于一种寓言：人们除了知道那些发明了它的人的名字之外，还知道尼埃普斯第一张根据实物完成的照片的时间与地点：那是1826年，从他在瓦莱纳镇圣鲁村的家中窗口拍摄到的景色，印在一块锡板上，如今收藏在奥斯丁的得克萨斯大学。

摄影与作为它的后代的电影，都享有这一特权。

然而，从许多方面来看，这一特权都是值得怀疑的。

首先，人们非常清楚，它希望让人承认它是较高意义上的艺术时所遇到的一部分困难，就来自这一使它坠落到了机械艺术的行列的出生过程。

但是，也由于，而且可能尤其由于，它完全机械的手法的平庸性与产品暧昧的奇迹感，二者不成比例，摄影一下子拥有了一种象征的范畴（证据就是它所引起的各种各样的抵抗），这是任何一种话语，尤其是历史话语都无法简化，无法完全掌握的。

除非是顺着一种属于神话的 2. 假如说有某些东西作为“摄影历史”存在，那么，从原则上说，它作为叙述的推动力会不断地相应于它的源头而更新，并根据这一源头而形成规则。

正如康德所说，一旦泰勒斯证明了以他命名的定理，在几何上就从此开辟了一条人们不会再出错的道路，人们便再也不会偏离这样一条道路。

这就好像是，讲述摄影的发明，一再地引用这一发明，就是给了摄影一种逻辑学家们命名为“本质性定义”的东西，或者说通过生成而得到的定义。

有一点我们必须同意瓦尔特·本雅明：说到底，真正评判摄影的，永远是摄影师与他的技术之间的关系。

问题在于，在“技术”这个词之下，人们怎么去理解。

20世纪20年代的先锋派摄影师们工作的一大部分就在于，他们在改变整个摄影机制的时候，并非要去否定那些约束，去超越它们，或者从中解放出来（照片不再用任何取景器；与合成摄影一样，它也不受框架法则的制约，等等），而是要把它们找出来，并以它们为基础，去定义一种新的“视觉”的可能性与条件。

那么绘画呢？

如果我们相信关于绘画起源的那个寓言，绘画动作（在墙上描出留在上面的一个影子），这一最早的动作本身，也完全是机械的，甚至是自动的。

3. 然而，与绘画不同的是，绘画最早遗留下来的一些痕迹是与直立人的出现同时的（以至于对研究史前文化的历史学家们来说，艺术与技术相比，是“人性”更好的符号元素），而摄影是在历史中产生的，而且是在历史的非常明确的一刻：也就是大约在黑格尔认为已经可以预示历史的终结的时候（历史的终结，而非——这一点一定要小心——艺术的终结，黑格尔认为，正相反，艺术会在历史之后继续存在，而且可以不断地完善发展）。

摄影产生于历史之中，而且只是众多历史产物中的一个，但在历史眼中，摄影还是具有显示意义的功能。

从这一角度来看，塞孔多·皮亚 想到要用负片摄影来显示都灵的耶稣裹尸布的图像这一做法本身，就是具有寓言价值的。

然而，摄影在显示的历史中占据着一个非常独特的位置，因为摄影的机制几乎是纯自然的，所以它不但不能帮助建立一种历史，反而使得根据一种叙述的普通渠道去建立一种历史的可能性丧失殆尽：这并非由于一种无限增多的镜子反射效应，而是因为它朝向历史的背面开放，朝向一切躲开了历史的靶子的东西开放。

4. 在人们撰写的历史看来，摄影构成了某种丑闻，历史学家要想处理它，只能视之为一个资料，甚至是作为一个需要调查的东西。

如果他仅仅满足于使用它来为他所说的内容作图解，那么他将永远无法驱除它在他话语之下的威胁：它在好像证明他话语的同时，就有可能彻底地偏离这一话语，溶解它，而且更可怕的是，使之产生一种普遍的非人性化效果。

<<落差>>

&hellip;&hellip;



媒体关注与评论

从目前来看，我们还从来没有能够读到将摄影放置在如此广阔的哲学与社会科学场域中进行研究、探讨的著作：一位研究图像的哲学家、艺术史家、学者，在研究了绘画之后，通过透视（暗箱原理）而步入摄影的堂奥，并将其放在全新的西方哲学研究环境中，与电影一起探讨，这对习惯于快门一按、在电脑中存下不知多少摄影图像，却从未去深思摄影的“本质问题”的人来说，无疑是一个很好的直接进入有关摄影的思想的良机。

——董强（北京大学法语系教授、博士生导师）

编辑推荐

揭示摄影的本质--于贝尔·达弥施通过将摄影放在广阔的哲学和社会科学场域中进行研究，构建了一个完整的系统的摄影理论，本书是试图了解摄影本质、从根本上把握这一艺术形式的摄影爱好者的一个重要参考文本。

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>