

电影馆
焦雄屏 主编

电影是什么？

Dianying Shi Shenme

[法] 安德烈·巴赞 著 崔君衍 译

● 江苏教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影是什么? / (法)巴赞著; 崔君衍译. —南京: 江苏教育出版社, 2005.5
(电影馆)
ISBN 7-5343-6511-2

电... . 巴... 崔... .电影 - 文集
.J9-53

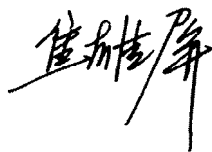
中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第041846号

Qu'Est-ce le cin•ma © Les Editions du Cerf,
Chinese Language (simplified Characters) Copyright © 2005 by Jiangsu
Education Publishing House
图字: 10-2004-248

出版者	江苏教育出版社
社址	南京市马家街31号 邮编: 210009
网址	http://www.1088.com.cn
出版人	张胜勇
书名	电影是什么?
作者	(法)安德烈·巴赞
责任编辑	浦渊
集团地址	凤凰出版传媒集团有限公司 (南京市中央路165号 210009)
集团网址	凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
经销	全国新华书店
印刷	北京盛兰兄弟印刷装订有限公司
厂址	北京市大兴区黄村镇西芦城黄鹞路西 电话: 010-61232262
开本	900mm × 640mm 1/16
印张	24.25
字数	335千字
版次	2005年5月第1版 2005年5月第1次印刷
定价	25.00元
发行热线	010-62223842

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换

期待另一个辉煌的电影年代



我知道台湾远流电影馆丛书和万象电影丛书很是受到内地一些朋友的喜爱,每次碰到内地一些热爱电影文化的读者以及电影界的专业人士,他们总会和我谈起这两套丛书,一方面抱怨其定价如何高昂,让一般人感觉负担太重,另一方面又多么以收藏全套图书为荣。

这两套丛书我都打头阵出了第一本,同时担任其编辑委员和顾问。虽然我觉得一些书的内容水平参差不齐,但仍然为其总体能在内地造成如是回响感到高兴和鼓舞。事实上,这些书的确曾为风起云涌的台湾地区精致电影文化提供坚实的年轻观众后盾。每个电影运动,都有强大的评论和学术力量在支撑它,从意大利新现实主义到法国新浪潮,到德国新电影,以及中国台湾新电影,无一例外。

电影评论的青黄不接、电影运动的陨落,似乎也 and 电影文化的渐趋式微息息相关。当年我们策划电影丛书,就是有感于台湾地区电影文化的荒芜,年轻一代在时代的洪流下,芜杂地鲸吞外来消费信息,一切都是现下、快速的经济行为,连娱乐和文化也不例外。整个社会在现代化和外贸的脚步下轰隆隆前进,文化、历史、教养、礼仪敬陪末座。年轻人勇于接受西方思潮及炫目的发达国家的文化和习惯,对传统不屑一顾,对美学、文化等历史积累没空消化。膜拜速成、快捷方式、抄袭、剽窃成了新的英雄成功哲学。当时我曾撰文说:“股票市场,通俗文化,每天每日上演着斯文扫地、尊严丧尽的通俗连续剧。知识分子带着受伤的心情,羞辱又无尽地复习失落感……我们真的要活得如此猥琐蹇

促吗？”

所幸曾有那么一批知识分子，真诚而互相鼓励地对抗沉沦的文化倾向。在那个年代，它是一股清流，一种异数。台湾地区电影文化的深耕曾经影响了许多青年投入这个行业。那时的电影人不以谈美学不谈电影市场为耻，愿意真诚地为电影文化付出；那时的导演不忙着高标自己世界大导演的位置，肯虚心而真心地面对理想。于是远流的电影馆丛书从电影技术到电影历史到电影美学，一本一本地出，而万象除了电影史丛书外，也不畏厚重地端出塔尔科夫斯基、基耶斯洛夫斯基、文德斯这些看似不易消化的艺术大师译作。

台湾地区电影于是有那么一段黄金岁月，出了几部至今看来仍经得起考验的作品，而在文字领域及电影文化的积累上也不曾缺席。虽然，历经台湾地区的经济风暴，万象停摆，远流也关了它的电影馆，虽然我在城邦的麦田又重新开启电影馆，但台湾地区新电影已濒于死亡。

令人惊喜的是江苏教育出版社愿意接下这个棒子，继续出版电影馆丛书。这使我非常有信心，除了详尽地规划我们未来在创作者、电影史、电影美学乃至专业技术等方面拓展电影馆丛书广度外，也为之联系国外最好的作者及译者以进行深度耕耘。我们着重以美学的基本功打底，也会提供大跨度的历史研究，此外，各种在当代电影及电影史上发光发热的个别著作（~~蔡康永~~——导演、编剧、摄影等）我们也将陆续成书。

中国电影文化源远流长，~~1905~~年是电影元年，~~1905~~年是中国电影百年庆，仅以此系列丛书，献给曾在这条百年路上耕耘过的所有人，期待中国电影进入另一个辉煌的年代。

原编者前言

对于一部众所稔知的著作,不宜赘述。况且,我们也无意在此评介安德烈·巴赞的评著。旁人已有专文,而我们未必能写得更高明。最近,安·西·拉巴尔特为《奥逊·威尔斯》^①一书作序,出色阐明了安德烈·巴赞的创见:使观众摆脱消极态度,让观众自己去挖掘含义。我们在这里仅略谈几点,聊作本书引言。

1956年,安德烈·巴赞(《电影手册》)论文集第一卷问世,全书拟包括四卷,总称《电影是什么?》(《电影手册》)。作者撰写了序言,其主要内容已收入本书。在序言中,作者明确指出了写作本意:“这一书名并不意味许诺给读者现成的答案,它只是作者在全书中对自己的设问。”

这种做法显然与至今仍左右电影评论的两种倾向截然对立:一曰意识形态的评论,这种评论把电影之外的知识不适当地扯入电影领域中;二曰随情所至的评论,这种评论以主观感受为依据,夸夸其谈,不着边际。

① 摇《奥逊·威尔斯》,安德烈·巴赞著,安德烈·西尔万·拉巴尔特作序。《第七艺术丛书》,第 7 卷,巴黎,塞尔出版社,1956 年。

而对于安德烈·巴赞来说,在解读过程中,实践与理论是互为印证的。“天真的”设问则是达至透彻理解的一个环节。毫无疑问,正是这种严谨性保证了这部严谨之中不乏激情的著作自第一卷问世便深受好评。

由于安德烈·巴赞早逝,专论意大利新现实主义的第四卷文集未及定稿。他的朋友雅克·里维特(另译:雅克·里维特)于1970年负责完成了出版工作,以此悼念这位整整一代评论家和电影导演的良知。

这是一段旧话。此后,这部著作曾多次重印,这表明,对它的需求不减当年。今天,从《电影是什么》四卷本中选出主要的文章,缩编成一册,以飨读者,恐怕是适时的。凡是选择,必担风险。我们与巴赞夫人(另译:玛丽·巴赞)一起挑起了这一重任,并取得弗朗索瓦·特吕弗(另译:弗朗索瓦·特吕弗)的指教。因此,我们认为,抽掉对今天来说意义不大的篇章,删去最近已经辑录成专册的评述卓别林的论文^①,还不至于违背作者的思想。从这个意义上说,本选集是《电影是什么》一书的定本。

我们把这部至今仍有参考价值的著作奉献给读者,期望与读者一起重温安德烈·巴赞对电影艺术的酷爱之情,这种爱曾经是鼓励他的力量。

^①摇《查理·卓别林》,安德烈·巴赞、埃克·罗麦尔著,《第七艺术丛书》,第 7 卷集,巴黎,塞尔出版社,1970 年。

原摇序

本书辑录了二战后至今发表过的若干篇文章。我们自知这项工作所担的种种风险,其中主要的风险便是招致非议,怪罪我们过于自负,竟然把大抵是触景生情式的随感留传后世。然而,笔者既然有幸在一家日报和几家刊物从事这类备受谴责的行当,也就可以趁便筛选出一批时效性不甚明显的文章。只是汇集于此的文章写法各异、繁简不谐,因为我们的选题标准侧重内容,而非形式。发表于一份周刊上,仅有两三页长的文章,就成书角度而言,其重要性也许并不亚于鸿篇大论,或至少像一块角石,有助于大厦正面高墙的加固。

确实,我们可以或许也应当将这些文章重新改写,以求论述的连贯性。由于担心落入教科书的窠臼,我们没有那样做,而宁愿请读者自己留意,体会出把这些文章汇集于一册的做法在精神实质上的合理性(如果存在着这种合理性的话)。

这组文集名为《电影是什么》,它并不意味许诺给读者现成的答案,它只是作者在全书中对自己的设问。因此,这几册文集无意详论电影的“地质学”(早期探索)和“地理学”(早期理论),而仅仅希望引导读者了解影评人对平日接触到的影片进行的一系列思索、探讨和粗略研究。

在日复一日草草急就的一大堆文章中,只配付之一炬者为数甚多。

而另一些文章只是对当时电影状况而言有过小小的参考价值，如今，恐怕也仅有历史的意义了。这些文章均未收入文集，因为电影评论史本身就是微不足道的，对于个别影评人的历史更没有人会感兴趣，连影评人本人也不会感兴趣，除非是用来回顾自己过去的浅陋。收入的几篇短评或论文亦以具体的影片为提笔的话题，因而难免带有一定的时间性。但是，我们以为尽管时隔已久，这些文章不论其观点是否确切，仍然保留着内在的价值。当然，只要我们认为有益，就修改收入的文章，毫不犹豫，或涉及形式，或涉及内容。有时还把讨论不同影片但涉及同一问题的几篇文章合为一篇。或者相反，整页整段删去那些编入文集后会显得多余重复的部分。然而，一般来说，这类改动并不多，只限于剔除妨碍读者把握文章思路的、应时性过强的文字。但是，我们认为，文章原有的思维结构是无法更改的，甚至是必须尊重的。因为，一篇评论文章，无论它的思想多么一般，必然是一定思维活动的产物，有其自身的激情、幅度和节奏；评论文章亦近乎文学创作，我们不可能变换写法而不破坏原有的内容与形式。至少我们认为，综合重写的结果恐怕于读者无益，我们宁肯留下那些对一部理想的文集来说不够完美的缺陷，而无意用那种“粘连”式的评论文章补苴罅漏。基于同样的考虑，我们没有把自己今天的看法硬加入文章中，而只是放入随后的注解里。

虽然我们希望在选择文章时尽量严格，但是文字上仍然难免留有当初构思成篇时的旧迹，或者说，与一时一事相关的内容仍然纠结在不受时间局限的思考中。总之，我们认为，尽管对文章进行了校订改动，注明选入本书的各篇文章的原出处仍然是必要的。

安德烈·巴赞

1959年

摇

目 录

原编者前言摇摇员

原摇序摇摇猿

摄影影像的本体论摇摇员

“完整电影”的神话摇摇员

电影与探险摇摇愿

寂静世界摇摇猿

于洛先生和时间摇摇猿

被禁用的蒙太奇——评《白鬃野马》、《红气球》、《异鸟》摇摇缘

电影语言的演进摇摇缘

非纯电影辩——为改编辩护摇摇苑

《乡村牧师日记》与罗贝尔·布莱松的风格化摇摇缘

戏剧与电影摇摇愿

帕尼奥尔专议摇摇圆

绘画与电影摇摇圆

一部柏格森式的影片：《毕加索的秘密》摇摇苑

评《德意志零年》摇摇愿

评《最后的假期》摇摇猿

西部片，或典型的美国电影摇摇圆

西部片的演变摇摇缘

西部片典范：《血战七强盗》摇摇苑

■ 摇圆 ■ 电影是什么？

《电影中的色情》一书旁议摇摇圆缘

真实美学——电影现实主义和解放时期的意大利流派摇摇圆远

评《大地在波动》摇摇圆圆

评《偷自行车的人》摇摇圆怨

导演德·西卡摇摇猿远

杰作：《温别尔托·阅读》摇摇猿苑

《卡比莉亚之夜》或新现实主义历程的终结摇摇猿圆

为罗西里尼一辩——致《新电影》主编阿里斯泰戈的信摇摇猿猿

评《欧洲，风景线》摇摇猿缘

索引摇摇猿愿

摄影影像的本体论^{①②}

如果用精神分析法研究造型艺术,就可以把涂防腐香料殓藏尸体看成是造型艺术产生的基本因素。精神分析法追溯绘画与雕刻的起源时,大概会找到木乃伊“情意结”(精忠报国^③)。古代埃及宗教宣扬以生抗死,它认为,肉体不腐则生命犹存。因此,这种宗教迎合了人类心理的基本要求——与时间相抗衡。因为死亡无非是时间赢得了胜利。人为地把人体外形保存下来就意味着从时间的长河中攫住生灵,使其永生。妥善保存死者骨肉的完整外形,这曾经是天经地义的事。一具用泡碱处理过的、干瘪的、呈深褐色的木乃伊也就是古埃及的第一个雕

① 摇原载《绘画问题论集》(马蒂斯著,高铸彦译,1987年)。

② 摇译注:“本体论”(本体论)是指哲学中研究世界的本原或本性问题的理论。这一术语最初见于德国哲学家郭克兰纽(1524—1585)、克劳堡(1535—1578)和法国哲学家杜阿耳姆尔(1557—1628)的著作。

③ 摇译注:“情意结”,也译“情结”。这里喻指产生木乃伊的心理原因。

像。但是金字塔或通道中的迷宫不足以防止墓穴被盗,还要采取另外的保险措施,以防万一。所以,在石棺附近,除了撒些小麦当作死者的食物外,还放上几尊陶制的小雕像,作为备用的木乃伊,死者躯体一旦毁坏,这些雕像便可充当替身。从雕塑艺术这种宗教起源中,我们可以看到它的原始功能:复制外形以保存生命。显然,在史前洞穴中发现乱箭穿身的泥雕熊表现了同种心愿更积极的一个方面:泥熊等同于活兽的神化物,为的是祈求狩猎成功。

当然,艺术与文明同时在演进,造型艺术也终于摆脱了这种巫术职能(路易十四就没有让后人把他的尸体涂上香料保存,只是请勒·布朗^①画了一幅肖像)。但是,降伏时间的渴望毕竟是难以抑制的,文明的进步只不过是把这种要求升华为合乎情理的想法罢了。我们不再相信模特儿与画像之间在本体论上有同一性,但是我们承认后者帮我们回忆起前者,因而使他不至于被遗忘。描形绘像的做法已经与人类本位说^②的实用主义无关。它涉及的不再是人生命延续的问题,而是更广泛的概念,即创造一个符合现实原貌,而时间上独立自存的理想世界。倘若人们在我们对绘画的盲目赞叹中没有看到用形式的永恒克服岁月流逝的原始需要,“绘画便实在太虚妄”^③了。如果说造型艺术史不仅是它的美学史,而且应先是它的心理学历史,那么,这个历史基本上就是追求形似的历史,或者可以说是写实主义的发展史。

* 摇 * 摇 *

从这种社会学观点看问题,照相术与电影的出现便自然而然地解

① 摇译注:勒·布朗(1619—1690),法国著名画家。法国皇家绘画雕塑学院创始人和第一任院长,路易十四的首席画师。

② 摇译注:人类本位说(或人类中心说)认为人是宇宙中心,万物都是神为人而造的。

③ 摇译注:这句引言是帕斯卡(1623—1662),法国数学家、物理学家、哲学家、文学家)对绘画的指责。

释了现代绘画肇始于 19 世纪中叶的精神与技术的重大危机^①。

安德烈·马尔罗(1891—1978)在发表于《激情》(1928)杂志上的那篇文章^②中写道：“电影只是在造型艺术现实主义的演进过程中最明显的表现,而现实主义的原理是随文艺复兴运动出现的,并且在巴洛克风格^③的绘画中得到了最极端的体现。”

确实,世界绘画曾经实现了形式的象征主义(15—16 世纪)与现实主义(17—18 世纪)之间不同程度的平衡,但是,到了 19 世纪,西方绘画开始不再单纯注重用特有手段表现精神现实,而力求把对精神的表现和对于外部世界尽量逼真的描摹结合起来。毫无疑问,一个具有决定性意义的事件就是透视画法的发明,这是第一个科学的、初具机械特性的体系(达·芬奇 1500 年设计的暗匣^④是尼埃普斯 1826 年发明的“针孔暗箱”的先声)。透视法使画家有可能制造出三度空间的幻象,物像看上去能够与我们的直接感受相仿。

从此,绘画便在两种追求之间徘徊:一种属于纯美学范畴——表现精神的实在,在那里,形式的象征含义超越了被描绘物的原形;而另一种追求是仅仅用逼真的模拟品替代外部世界的心理愿望。这种追求幻象的要求一旦有所满足,便愈益强烈,以至于逐渐吞噬了造型艺术。然而,由于透视画法只解决了形似问题,并不能表现运动,因而那时的现实主义自然只能限于探讨如何把事物的瞬间表现得富于戏剧性,即通

① 摇译注:指 19 世纪追求写实性与绘画技法局限性之间的矛盾。

② 摇译注:指发表于 1928 年 1 月 1 日《激情》杂志的《电影心理学简论》(1928),后由加利玛尔(1928)出版社印成单行本,1928 年出版。

③ 摇译注:巴洛克风格的特点是一反文艺复兴时期的严肃、含蓄、平衡,而倾向于豪华、浮夸。它在教堂及宫殿中把建筑、雕塑、绘画结合成一个整体,在这三方面都追求动势与起伏,企图造成现实的幻象。

④ 摇译注:指 1500 年达·芬奇设计的暗匣,它是摄影术的前身。

⑤ 摇译注:尼埃普斯(1765—1840)法国发明家、照相术发明者。

过某种心理上的第四维^①暗示出在苦于静止不动的巴洛克艺术中是蕴含着生命的。^②

当然,伟大的画家总是把这两种倾向结合起来:他们既能把握现实,又将现实融于艺术形式中,使两种倾向主次分明。但是,我们看到的毕竟是本质迥异的两种现象,客观的评论应当善于将其区分,以便了解绘画艺术的演进。从17世纪以来,对现实幻象的追求不断从内部影响绘画。这是一种纯心理的需求,它本身并不属于美学范畴,只有从追求魔力的心理中才能找到它的根源。但是,这种需求十分强烈,在它的影响下,造型艺术的平衡被全盘打乱了。

围绕着艺术中的真实进行的论争就是由于这种误解,由于美学与心理学的混淆而引起的。要求既具体又本质地表现客观世界的真正现实主义,与迷惑视觉的(或迷惑头脑的)虚假现实主义混为一谈,后者满足的是几可乱真的幻象。^③由此看来,中世纪艺术似乎就没有尝过这种冲突的苦头:它既有强烈的写实性,又是高雅的精神表现,它对于由新技术手段揭开的这一幕戏还一无所知呢。透视画法成了西方绘画艺术的原罪。

① 摇译注:第四维,指时间。心理上的第四维,意即心理上感受到的时间。

② 摇对此,研究一下1839—1859年间初期摄影报道与绘画在画报上展开的竞争是很有趣的。开始是绘画特别满足了具有戏剧性表现效果的巴洛克艺术的需要(参阅《小画刊》[意名:《小画报》]对摄影报道的喜好只是逐渐形成的。而且,我们看到,由于这种形式充斥报刊,令人生厌,于是《拉达尔》(德名:《拉达尔》)一类杂志上富有戏剧性的绘画又重新流行。

③ 摇也许,共产主义评论家尤其不应对绘画中现实主义的表现主义过于褒奖;也不必再谈它,因为它本应出现于18世纪,在摄影与电影产生之前。如果说苏俄能拍出好影片,却画不出好画,大概也无关宏旨,因为爱森斯坦就是俄国的丁托列托(意名:《丁托列托》)——译者注。不过,阿拉贡(意名:《阿拉贡》)竭力让我们相信爱森斯坦就是列宾(意名:《列宾》),这个看法很重要。

* 摇 * 摇 *

替它赎罪的人是尼埃普斯和卢米埃尔(~~德奈泽德克圣勒~~)。照相术既完成了巴洛克艺术的夙愿,也把造型艺术从追求形似的困扰中解放出来。因为绘画曾经竭力为我们制造几可乱真的幻象,这种幻象对艺术来说已经足够了,但毕竟似真非真,而照相术与电影这两大发明从本质上最终解决了纠缠不清的现实主义问题。一个画家不论有多巧,他的作品总要被打上不可避免的主观印记。既然由人执笔作画,对画像的怀疑态度便不会消除。所以,从巴洛克风格的绘画过渡到照相术,这里最本质的现象并不是单纯器材的完善(摄影在模仿色彩方面还远不及绘画),而是心理因素:它完全满足了我们把人排除在外、单靠机械的复制来制造幻象的欲望。问题的解决不在于结果,而在于生成方式。^①

因此说,保持风格与追求形似两者之间的冲突是较为现代才有的现象,在感光玻璃片发明之前,恐怕还找不到这类冲突的迹象。显而易见,夏尔丹(~~夏尔丹~~)^②的作品中令人赞叹的客观性与摄影师的客观性完全是两码事。现实主义的危机真正开始于19世纪。今天,毕加索(~~毕加索~~)成了这场危机的神话般人物,这场危机涉及到造型艺术形式存在的条件及其社会学基础。现代画家摆脱了追求形似的心理,把形似与否的问题丢给平民百姓,往后,就由平民百姓一方面把照相术与形似问题等同起来,另一方面把只求形似的

① 摇不过,似乎也有必要研究一下类似死者的面模(人死后,从脸部复制面模留作纪念,这是古代欧洲风俗习惯——译注)那类小巧的造型艺术的心理学。死者的面模也是由某种自动方式复制的。从这个意义上说,可以把照相看作铸模,看作是借助光线得到的实物印记。

② 摇译注:夏尔丹(~~夏尔丹~~),法国画家,以风俗画闻名。

绘画与这个问题等同起来吧。^①

* 摇 * 摇 *

因此,摄影与绘画不同,它的独特性在于其本质上的客观性。况且,作为摄影机眼睛的一组透镜代替了人的眼睛,而它们的名称就叫“~~摄影镜头~~”。在原物体与它的再现物之间只有另一个实物发生作用^③,这真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论^④自动生成,不需人加以干预、参与创造。摄影师的个性只是在选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释中表现出来。这种个性在最终的作品中无论表露得多么明显,它与画家表现在绘画中的个性也不能相提并论。一切艺术都是以人的参与为基础的,唯独在摄影中,我们有了不让人介入的特权。照片作为“自然”现象作用于我们的感官,它犹如兰花,宛若雪花,而鲜花与冰雪的美离不开植物与大地的本源。

①摇不过,今天,我们实际看到的风格与形似的分离真是这类“平民百姓”造成的吗?难道不是随着大工业而产生的,为19世纪艺术家做反衬的“资产阶级精神”的出现才有了这种分离吗?这种“资产阶级精神”的特征就是把艺术完全纳入自己的心理范畴。况且,从历史上看,照相术不是直接替代了巴罗克式的写实主义吗?马尔罗正确地指出,照相术最初无非是想“模仿艺术”,幼稚地仿效绘画风格。尼埃普斯以及照相术的大多数先驱者也是竭力用这种方法复现雕塑作品。他们本人虽不是艺术家,但梦寐以求的是能用拓片式的方法造出艺术品来。这是典型的、本质上属于资产阶级的想法。不过,它证实了本文论旨,为论旨提供了某种确凿论据。自然,对照相师来说,当时最值得模仿的东西就是艺术品,因为在他们的心目中,艺术品已经是大自然的描摹,而且“胜过自然”。只是过了一段时间,当摄影师自己成了艺术家之后,他才懂得他能够复写的只是大自然。

②摇译注:法文的“客观性”(~~客观性~~)和透镜(~~透镜~~)是同根词,这句话有双关意义。

③摇译注:英译本是“在原物体与它的再现物之间只有一个无生命的物体的工具性在发生作用”。

④摇译注:决定论研究事物之间的必然联系,但否认人的活动的作用。

这种自动生成的方式彻底改变了影像的心理学。摄影的客观性赋予影像以令人信服的、任何绘画作品都无法具有的力量。不管我们用批判精神提出多少异议,我们不得不相信被摹写的原物是确实存在的,它是确实确实被重现出来,即被再现于时空之中的。摄影得天独厚,可以把客体如实地转现到它的摹本上。^①最逼真的绘画作品可以使我们更了解被描绘物的原貌,但是,不论我们怎样雄辩,它终究不会像摄影那样具有异乎寻常的威力,以博得我们的完全信任。

于是,在达到形似效果方面,绘画只能作为一种较低级的技巧,作为复现手段的一种代用品。唯有摄影机镜头拍下的客体影像能够满足我们潜意识提出的再现原物的需要,它比几可乱真的仿印更真切,因为它就是这件实物的原型。不过,它已经摆脱了时间流逝的影响。影像可能模糊不清,畸变褪色,失去记录价值,但是它毕竟产生了被摄物的本体,影像就是这件被摄物。相簿里一张张照片的魅力就在于此。这是些灰色的或墨色的、幽灵般的、几乎分辨不清的影子,这不再是传统的家庭画像,而是能够撩拨情思的人生的各个瞬间,它们摆脱了原来的命运,展现在我们面前,把它们记录下来不是靠艺术魔力,而是靠无动于衷的机械设备效力。因为摄影不是像艺术那样去创造永恒,它只是给时间涂上香料,使时间免于自身的腐朽。

^①摇这里,不妨介绍一下保留圣物与缅怀“圣迹”的心理学,它们借助的也是一种如实转现客体的做法,这种做法与产生木乃伊的心理因素有关。我们仅举一例:都灵圣尸布就是遗物与照相的综合。(译注:都灵圣尸布是 14 世纪中叶,在法国里尔地区发现的一块来历不明,长 4.5 公尺宽 1.1 公尺的亚麻裹尸布。有人认为这是耶稣受难的遗物。1898 年,裹尸布被移送到意大利的都灵,故有都灵圣尸布之称。人们发现布上有一个裸体闭目、留胡须与长发的男人影像,其大小与实际人体一样。有人认为这是耶稣的遗像,它与《福音》上所描述的耶稣相符,这块裹尸布就是大约 33 年前约瑟用来包裹耶稣尸体的那块布。当然,也有一种意见认为这是赝品。对于亚麻布上影像生成的原因,众说纷纭,1986 年,为纪念圣尸布迁至都灵,1998 年举行公开展览,各国科学家对之作了实物检验研究。)